Studien über die dramen Carl Gutzkows

Heinrich [Hubert] Heuben

Studien
über die
Dramen Carl Gutzkows.

Studien

über die

Dramen Carl Gutzkows.

I. Hinterlassene Dramen-Entwürfe.

II. Ein weisses Blatt.

Von

Dr. Heinrich Houben.



Jena,
Hermann Costenoble.
1899.

Vorwort.

Während Heine und Börne, Hebbel und Ludwig, selbst Laube, Kühne und Mundt längst ihre Biographen gefunden haben, während ganz unbedeutenden Männern, denen einmal ein glücklicher Wurf gelungen, wie Nikolaus Becker, Untersuchungen gewidmet worden, sind die Literarhistoriker bis jetzt an Gutzkow ängstlich vorüber gegangen. Und doch hat keiner von allen Dichtern unseres Jahrhunderts ein so vielseitig bewegtes Leben geführt, keiner die charakteristischen Momente seiner Epoche so deutlich an sich selbst zur Erscheinung gebracht, wie Karl Gutzkow. Gewiss hat diese Vernachlässigung ihren Grund, ja ihre Gründe. Ein unbehagliches Gefühl beschleicht den Literarhistoriker, wenn er an Gutzkow herantritt. Das ganze Leben des Dichters ist ein Gewirr von Kampf und Polemik. Auf keinen hat sich so viel Feindschaft gesammelt, wie auf den Führer des Jungen Deutschlands, als welcher Gutzkow heute allgemein anerkannt ist. Adolf Stern versuchte zuerst, eine unbefangene Beurteilung des Vielverketzerten zu begründen. Wenige sind ihm bisher gefolgt; nur *Das Junge Deutschland* von Johannes Proelss gibt einen genauen Aufschluss über einen kurzen Zeitraum in Gutzkows Leben. Erst wenn die zahllosen Briefe des Dichters, die in den Nachlässen verstorbener Schriftsteller und in den Archiven noch lebender verborgen sind, gehoben sein werden, ist an eine Biographie Karl Gutzkows zu denken. Eigensucht und zum Teil persönliche Abneigung und Fehde bis übers Grab hinaus stellen vorläufig noch der Forschung unübersteigbare Hindernisse in den Weg.

Gutzkow hat, alles in allem genommen, in einem 67 jährigen Leben mehr geschrieben als Goethe. Das schreckt natürlich ab. Aber trotzdem hat er nichts gedichtet, was wirklich klassisch wäre. Dass Werke wie *Zopf und Schwert, Urbild des Tartüffe* und *Uriel Acosta* nicht volkstümlich geworden sind, liegt zum grossen Teil an äussern Verhältnissen. Haben sie doch in den vierziger Jahren auf der Bühne Triumphe gefeiert, von denen wir uns heute im Zeitalter der Bühnenerfolge kaum eine Vorstellung machen können.

Gutzkow hat wenige, wie manche sagen, gar keine Werke klassischer Vollendung geschaffen. Gewiss tritt uns bei ihm mancher Torso entgegen. Aber gerade dies sollte den Literarhistoriker reizen, der ja an unvollendeten Werken, die noch die Spuren der Arbeit tragen, am leichtesten die Entwicklung des dichterischen Schaffens erkennen kann.

Ausserordentlich schnell hat Gutzkow producirt. Die natürliche Folge war, dass ihm selbst nach einiger Zeit seine Werke nicht mehr genügten. So hat er stetig verbessert und verändert in einem Masse, dass eine kritische Ausgabe seiner Schriften kaum möglich ist.

Nicht zum wenigsten gilt dies von seinen Dramen. Er wollte selbst die Geschichte seiner Dramen schreiben; auch sie haben ein wechselvolles Leben hinter sich. Doch kam er nicht mehr dazu. So wissen wir leider vorläufig von ihnen nicht mehr, als das Wenige, was der Dichter in den Vorreden und seinen autobiographischen Werken uns gelegentlich darüber berichtet.

In der folgenden Arbeit ist der Anfang zu einer Geschichte der Gutzkowschen Dramen gemacht. Das liebenswürdige Entgegenkommen der hochverehrten Gattin des verstorbenen Dichters, Frau Dr. Bertha Gutzkow in Hanau, gestattete mir in liberalster Weise die Benutzung seines Briefwechsels und die Einsicht in seine Skizzenbücher. So kann ich im Folgenden fast durchweg Neues bringen. Der Inhalt der Skizzenbücher, der für Gutzkows Biographie von grundlegender Bedeutung ist,

wird hier zum ersten Mal der Literaturforschung erschlossen.

Für das *Weisse Blatt* besitzen wir in des Dichters Skizzenbuch ausnahmsweise eine ganze Reihe von Entwürfen, welche die Genesis des Stückes in anschaulichster Weise darstellen. Schon deshalb war es für eine nähere Behandlung wie kein anderes geeignet. Ausserdem aber ist dieses Schauspiel später einer durchgreifenden Umänderung unterzogen worden, die mit dem Leben seines Verfassers in engstem Zusammenhang steht. Ich habe versucht, diesen Zusammenhang nachzuweisen und die Aenderungen nach bestimmten technischen Gesichtspunkten, die sich aus der Entstehung ergeben, zu besprechen.

Zwei weitere Untersuchungen über *Uriel Acosta* und *Das Urbild des Tartüffe* sind ebenfalls abgeschlossen und sehen in Kürze ihrer Veröffentlichung entgegen.

So hoffe ich, durch diese und noch folgende Arbeiten das schon entschlafene Interesse wieder auf einen Schriftsteller hinzuleiten, der als einer der bedeutendsten Geister unsres Jahrhunderts in der Geschichte unsterblich ist.

Allen aber, die mir bei Fertigstellung dieser Arbeit behülflich waren, in erster Linie Frau Dr. Bertha Gutzkow, Herrn Professor Dr. Ad. Stern in Dresden, und den übrigen, die mir auf gelegentliche Anfragen liebenswürdige Auskunft erteilten, sei an dieser Stelle herzlichster Dank gesagt.

I.

Hinterlassene Dramen-Entwürfe.

Einleitendes.

Drei Hefte in 8° mit Entwürfen Gutzkows lagen mir vor. Das erste ist das umfangreichste. Es enthält auf 223 Seiten eine grosse Anzahl von Ideen und Skizzen verschiedensten Inhaltes. Das zweite Heft umfasst 119, das dritte nur 46 beschriebene Seiten. Diese Notizbücher sind im Folgenden mit den Siegeln n^1, n^2 und n^3 bezeichnet. Sie enthalten vorwiegend Dramen-Entwürfe, ganz vereinzelt Entwürfe zu Novellen. Unterbrochen werden sie an nur wenigen Stellen durch Notizen, die wir als Selbstbekenntnisse Gutzkows aufzufassen haben.

Der Umfang der einzelnen Entwürfe ist sehr verschieden. Meist sind es kurze Skizzen, angedeutete Probleme, blosse Gedankengänge, unterbrochen von Dialogteilen und Einzelheiten. Weitaus die Mehrzahl muss sich mit einigen Zeilen begnügen, eine kleine Anzahl nimmt je eine Seite in Anspruch, sehr wenige aber mehrere Seiten; selbst die ausgedehnteren Entwürfe stehen zu der eigentlichen Bearbeitung in keinem Verhältnis. Der längste dramatische Entwurf z. B., der zu *Antonio Perez,* umfasst 11 Manuscriptseiten.

Gutzkow hielt sich bei seinem Schaffen nicht lange mit Entwürfen auf. Er schrieb einmal an einen Freund: *Es geht mir leider bei allen meinen Stücken so, dass ich sie objektiv erst im Druck vor mir sehe.* Er arbeitete daher direkt ins Reine. Die Hauptarbeit begann mit der Korrektur der Druckbogen. Hier setzte er noch einmal mit voller Kraft ein, und aus einem Druckbogen wurden drei oder vier. Das erklärt die Unvollständigkeit der Entwürfe.

Versuch einer Datirung der Entwürfe.

Für die Biographie Gutzkows ist es ungemein wichtig, die Entstehungszeit der einzelnen Entwürfe zu kennen. Eine genaue Datirung ist zwar nicht in jedem Falle möglich. Die Gesamtheit der Entwürfe der drei Notizbücher umfasst so ziemlich die ganze dramatische Thätigkeit Gutzkows, also die Zeit von 1839 bis 1872. Allerdings weisen die Hefte zahlreiche Lücken auf, die auf die Lebensumstände des Dichters zurückzuführen sind. Für eine beschränkte Anzahl der Entwürfe lassen sich jedoch aus dem vorliegenden Material heraus zuverlässige Feststellungen machen. Sie aber ergeben ein wichtiges Resultat; sie beweisen, dass die Reihenfolge der Entwürfe eine streng historische ist, dass sie nicht regellos durcheinander aufnotirt wurden, sondern Blatt für Blatt so wie sie im Geiste des Dichters entstanden.

Die besten Anhaltspunkte bieten Namen lebender Personen, besonders Schauspielernamen. Daneben ist die Reihenfolge von Gutzkows Werken, so wie sie aus andern Quellen nachgewiesen werden kann, heranzuziehen.

Die ersten Blätter des ersten Tagebuches (n[1]) weisen auf die dreissiger Jahre hin. Auf Seite 10 finden wir nämlich eine Disposition zum 3. Band des Romans *Blasedow und seine Söhne* (Stuttgart, Verlag der Klassiker, 1838), der unsern Dichter im August und September des Jahres 1838 beschäftigte. (S. *Telegraph* 1838. Nr. 181.)

Auf den unmittelbar darauffolgenden Resten einer Anzahl ausgeschnittener Blätter lässt sich noch erkennen, dass die fehlenden Seiten einen dramatischen Entwurf, dessen Held Saul hiess, und fernerhin Abhandlungen oder Bemerkungen über Schleiermacher und Börne enthielten. Ungefähr in der ersten Hälfte des Jahres 1839 aber arbeitete Gutzkow an *Saul, Trauerspiel in fünf Aufzügen,* (Hamburg, bei Hoffmann und Campe 1839), und im Herbst desselben Jahres entstand das Gutzkowsche Buch *Börnes Leben,* wenn es auch erst 1840 bei Hoffmann und Campe als Supplementband zu Börnes gesammelten Schriften erschien. (S. die Vorrede zu diesem Buche.)

Gleich darauf, Seite 11, steht der Entwurf zu Gutzkows erstem wirklichen Bühnenstück *Richard Savage,* das

er neben den Vorstudien zu *Börnes Leben* im April und Mai 1839 schuf. Am 15. Juli dieses Jahres erlebte es seine Erstaufführung auf dem Nationaltheater in Frankfurt am Main.

Vermutlich im Winter 1839 schrieb Gutzkow das Fragment *Die Gräfin Esther;* einzelne Scenen daraus erschienen im April 1840 (*Telegraph* Nr. 57/8); zwei Akte wurden später in *Vor- und Nach-Märzliches* (Leipzig: F. A. Brockhaus 1850) veröffentlicht. In dem Tagebuch folgt denn auch auf den Seiten 15—21 der entsprechende Entwurf, jedoch unter dem Titel *Die Gräfin Jngelheim.* Ein Umstand jedoch scheint die obige Zeitbestimmung unwahrscheinlich zu machen. Auf Seite 21 ist der Name *Therese* gemalt, zweifelsohne der seiner spätern Freundin Therese von Bacheracht. Im Winter 1839 kannte Gutzkow diese aber noch nicht. Doch schon die Verschiedenheit der Tinte zeigt, dass dieser Name aus einer andern Zeit stammt. Gutzkow hat den Stoff *Gräfin Esther* später noch einmal bearbeiten wollen, als er Therese schon kannte, das beweist eine Bemerkung in seinen *Rückblicken.* Er wird also bei dieser Gelegenheit zweifellos die alten Notizen aufgeschlagen haben; damit ist die Herkunft jenes Namens genügend erklärt.

Im Winter 1839/40 entstand ferner Gutzkows zweites Bühnenstück *Werner* oder *Herz und Welt;* zum ersten Male gegeben wurde es am 22. Februar 1840 in Hamburg, dem damaligen Wohnorte des Dichters. Die Wiener Schauspielerin Christine Enghaus, Hebbels spätere Gattin, spielte dabei die Rolle der Julie. In der That finden wir denn auch auf Seite 26 ein Personenverzeichnis zu *Werner.* Weiter aber auch nichts. Auf der vorhergehenden Seite aber begegnen wir dem Namen *Enghaus.* Ein anderer Name auf derselben Seite, der eines Theaters zweiten Ranges in London, *Haymarket,* ist wohl eine Erinnerung an den Schauplatz des 1839 vollendeten *Richard Savage.*

Nunmehr folgt in der Reihenfolge der vollendeten Dramen Gutzkows Trauerspiel *Patkul.* Nach einem Brief des Schauspielers Karl Seydelmann an den Verfasser war es am 19. Nov. 1840 fertig. Seine erste Aufführung erlebte es in Hamburg am 21. Jan. 1841. Die Ausführung fällt demnach in den Sommer 1840. Auf der nächsten Seite der Entwürfe findet sich denn auch ein schriftlicher Auszug über die historische Persönlichkeit Patkuls von der Hand Amaliens, der Gattin Gutzkows. Auf Seite 36, 42 und 45 begegnen wir weitern Notizen zu diesem Stück. Es liegt daher nahe, alles was sich auf den zwischenliegenden Blättern befindet, ebenfalls in den Sommer 1840

zu setzen. Eine Notiz auf Seite 31/2 rechtfertigt diese Datirung. In einer Sammlung *komischer Züge* ist u. a. aufgeführt *Der alte Schmidt mit seinem Enkel. (Mad. Lebr. spricht immer durch den Mund, Ph. Sch.* (?) *durch die Nase.*) Am 5. April 1840 aber feierte der Direktor des Hamburger Stadttheaters, Friedr. Ludw. Schmidt sein 25jähriges Jubiläum, und Gutzkow hatte dazu ein Festspiel gedichtet, an dessen Schluss des Jubilars Enkel auftrat. Der Regisseur Schäfer sprach zunächst eine Art Prolog, ihm antwortete als erste Mad. Lebrun. Durch diese Aufeinanderfolge musste der Unterschied ihres Organs besonders hervortreten, er wurde von Gutzkow als komisches Motiv aufgegriffen. Die Buchstaben Ph. Sch., die nicht ganz deutlich sind, werden also jedenfalls den Namen Schäfer bedeuten. Die Notiz ist also nach dem Direktorjubiläum niedergeschrieben. Eine der auf derselben Seite skizzirten Situationen ist später in Gutzkows Lustspiel *Zopf und Schwert* übergegangen, das im Jahre 1843 auf italienischem Boden entstand. Auch dieser Umstand weist auf die Zeit vor 1843 als die Entstehungszeit jener Notizen hin.

Wie schon bemerkt, wurde *Patkul* im Sommer 1840 geschrieben. Auf Seite 45 sind die zwei ersten Akte skizzirt. Die nächste Handhabe zur Datirung bietet uns schon eine Notiz auf Seite 47, doch weist sie auf ein ganzes Jahr später hin. Gutzkow erwähnt hier die Berliner Schauspielerin Charlotte von Hagn. Er hatte sie wahrscheinlich erst 1840 bei seinem zweimonatlichen Aufenthalt in Berlin kennen gelernt, die Künstlerin hat, wie aus ihren Briefen und seinen eigenen Berichten hervorgeht, auf den jungen Dramatiker einen tiefern Eindruck gemacht. Es ist sogar von Liebe zwischen ihnen gesprochen worden. — Aehnlich wie Gutzkow ging es dem damals in Berlin engagirten Charakterdarsteller Seydelmann. In dessen Briefen an den Dichter ist mehrfach von Charlotte von Hagn die Rede, besonders in dem letzten bisher noch unveröffentlichen vom 1. Juli 1841, in dem Seydelmann bitter und sarkastisch ihren Geiz und ihre Männersucht ironisirt und seinem Dichterfreunde gradezu diese Figur als dankbaren Stoff zuschiebt. In dieser Bemerkung ist zweifellos die Anregung zu Gutzkows Notiz zu suchen. Wir ständen also damit im Sommer 1841.

Bestätigt wird dies durch die Nennung des Namens *Cornet,* womit sicher Julius Cornet, der von 1841—1847 Schauspieldirektor des Hamburger Stadttheaters war, gemeint ist. Auch die nächstfolgenden Berechnungen gehen nicht weiter zurück.

Die Zeit vom November 1840, wo *Patkul* fertig war, bis in den Hochsommer 1841 ist also durch keine Entwürfe zu belegen. In diesem halben Jahre aber schrieb Gutzkow die *Schule der Reichen*. Von diesem Stück findet sich keine Spur in dem Tagebuch. Zwischen den Seiten 46 und 47 aber fehlen mehrere Blätter, die, nach dem mehrfach noch erkennbaren *Sce.* (= Scene) zu urteilen, allerdings Dramen-Entwürfe trugen. Der etwas grosse zeitliche Sprung wäre also damit erklärt.

Ein anderer Name weist wohl in dieselbe Zeit. Seite 71—72 stehen mehrere Lustspielideen; eine von ihnen ist später in dem ungedruckten Lustspiel *Anonym**) als Motiv verwertet. Hier ist u. A. von einer Frau Embden die Rede und ihrem berühmten Bruder, von ihrem Streit mit einer Mad. Lehmann und deren berühmtem Sohne, und endlich von einem Dr. Witte als dem Ratgeber der Streitenden. Frau Embden und ihr berühmter Bruder sind zweifellos Heine und seine Schwester. Gutzkow lernte Frau Embden im Sommer 1834 bei seinem ersten längeren Aufenthalt in Hamburg kennen (vgl. *Rückblicke* S. 115). Sie blieb ihm trotz seines Streites mit Heine *noch in späteren Jahren gewogen*. Im Anfang der vierziger Jahre wohnte sie in Hamburg, und Gutzkow wird voraussichtlich mit ihr in Verkehr gestanden haben. 1842 zog er wieder von Hamburg fort. Für die übrigen Namen und den Streit der Genannten, in dem mit anonymen Briefen gekämpft wird, fehlt mir jede Unterlage.

Mehrere Namen auf Seite 88 führen uns weiter in das Jahr 1842. Erwähnt werden der alte Struve und der junge, und ihr Gegensatz wird fixirt. Gutzkow kannte diese beiden nicht vor November 1841. Wie wir später sehen werden, führte ihn erst die unglückliche Aufführung seiner *Schule der Reichen* am 25. Oktober 1841 in das Struvesche Haus ein. Therese von Bacheracht, die Tochter des alten Struve, hatte ihn eingeladen. Die Art der auf jene beiden Männer bezüglichen Notiz lässt schon auf eine genauere Bekanntschaft mit ihnen schliessen. Es heisst da: *Dieser* (der junge) *nennt sich Freiherr und steht auf einer aristokratischeren Stufe als sein Vater. Wappen — ein Stallpage.* Nehmen wir noch hinzu, was Gutzkow in seinen *Rückblicken* (S. 265) über den *gütigen alten Herrn*, über seinen vertraulichen Verkehr mit ihm und über dessen Gedankentoleranz erzählt, so werden wir obige Notiz in diese Zeit des häufigen Zusammenseins

---

*) *Anonym* war im Sommer 1845 schon geschrieben. Am 23. Nov. d. J. erhält Gutzkow nach einem Briefe an seine Frau die ersten Druckbogen.

mit dem Genannten setzen dürfen. Ende 1842 verlegte Gutzkow seine Wohnung wieder nach Frankfurt. Nach ungefährer Berechnung können wir also jene Notiz in den Sommer 1842 setzen.

In dieser Zeit nun arbeitete Gutzkow an seinem Schauspiel *Ein weisses Blatt*, das am 14. November 1842 in Frankfurt seine Erstaufführung erlebte. Dem endgültigen Entwurf zu diesem Schauspiel begegnen wir aber erst Seite 132 bis 134 des vorliegenden Tagebuches, nachdem zwei andere Entwürfe zu diesem Stück auf S. 33/34 und 80 vorhergingen.*) Es liegt deshalb nahe, alle die Entwürfe und Skizzen, welche auf den Seiten 88 bis 132 sich finden, ebenfalls dem Sommer 1842 zuzuschieben. Und diese Rechnung stellt sich denn auch aus mehreren anderen Gründen als richtig heraus.

Auf S. 88 steht noch ein dritter Name, *Schirges*, unter dem zweifellos Gutzkows Freund Georg Schirges gemeint ist. Dieser war 1842 in Hamburg, übernahm auch während Gutzkows Pariser Reise von März bis Mai d. J. die interimistische Redaktion des *Telegraphen*. —

Weiterhin sind es psychologische Gründe, welche alle die bis Seite 134, ja sogar bis 141 folgenden Entwürfe dem Jahre 1842 zuweisen. Auffällig ist nämlich, dass unter ihnen mehrere den Konflikt zwischen Adel und Bürgertum behandeln. So heisst es S. 91/93: *Der Stolz und die Ehre der arbeitenden Klassen;* S. 95 *Adelig und edel*. Seitdem dieser Conflikt hier plötzlich aufgetreten ist, verschwindet er überhaupt nicht mehr, sondern findet sich weiterhin in allen Tagebüchern in den verschiedensten Gestalten, ein Beweis, wie sehr er den Dichter interessirte. Angedeutet ist nun jener Konflikt schon in der genannten Notiz über den Gegensatz zwischen dem alten und dem jungen Struve. Es ist klar, dass er sich dem aus einer niedrigen Familie stammenden Dichter bei seinem Verkehr in dem aristokratischen Hause aufdrängen musste. Doch lag nach den Schilderungen, die Gutzkow selbst von dieser Zeit giebt, z. B. in den *Rückblicken* keine Veranlassung zu einem tiefern Durchleben desselben vor. Der alte Struve war, wie schon erwähnt liberal, und in seinem Salon verkehrten Schriftsteller und Künstler auch bürgerlicher Abkunft.

---

*) Die Entstehungsgeschichte des *Weissen Blattes* wird beweisen, dass die zeitliche Trennung, die nach dieser Datirung der Entwürfe notwendig erscheint, auch psychologisch völlig begründet ist. Hiernach fällt der Entwurf auf S. 80 in den August oder September 1842.

Feindlich entgegentreten musste ihm dieser Konflikt erst dann, als er tiefer in sein eigenes Leben griff, als sein Verhältnis zu Struves verheiratheter Tochter Therese von Bacheracht aus dem der Freundschaft in das der Liebe überging. Wenn Gutzkow je ernstlich an eine Verbindung mit Therese gedacht, so geschah das sicher in der Zeit seiner Rückkehr nach Frankfurt im Spätherbst 1842. Er gesteht selbst in seinen *Rückblicken*, dass er dort seine Freundin schwer entbehrte; aus dem Briefwechsel mit seiner Frau in den Jahren 1845—46 geht hervor, dass er nach schwerem Kampfe erst entsagt hatte. In dem ersten Trennungsschmerz aber, als er fühlte, was ihm Therese in Hamburg geworden, war es ganz natürlich, dass er an eine gewaltsame Lösung aller hemmenden Verhältnisse dachte. Dieser Konflikt spiegelt sich denn auch sehr charakteristisch in einem Entwurf wieder, der uns auf Seite 140 begegnet und der ganz der Situation entspricht, in der sich Gutzkow damals befinden musste. Verblüffend geradezu ist, dass der Name seiner Frau Amalie hier plötzlich auftaucht und zwar genau in der Rolle, die des Dichters Phantasie in Augenblicken wildester Verzweiflung ihr als einer tragischen Heldin zuteilen konnte, nämlich als der der toten Geliebten, deren Andenken den Geliebten, der sie getötet, verfolgt, nicht zur Ruhe kommen, nicht neue Liebe geniessen lässt, sondern in den Tod zieht.

Wie dieser Kampf in seinem Innern nach Gestaltung rang, und was das Resultat desselben war, nämlich die Entstehung des *Weissen Blattes*, wird sich bei näherer Erörterung des letzteren zeigen. Für die Datirung der Entwürfe ist hier nur wichtig, dass wir Motive und Konflikte vor uns haben, die uns auf gewisse Zeitabschnitte im Leben des Dichters hinweisen. Und jene beiden Konflikte, der soziale und der ethische, tragen ganz das Gepräge des Jahres 1842. Der rein menschliche Konflikt hat zunächst den sozialen in den Hintergrund gedrängt und seinen dichterischen Ausdruck im *Weissen Blatt* gefunden. Der soziale Konflikt, der Gegensatz zwischen Adel und Bürgertum, wurde erst 1844 in der Novelle *Die Selbsttaufe* zu dichterischer Gestaltung gebracht. Gutzkow schuf aus ihr 1848 das Schauspiel *Ottfried* und hat die Beziehung dieses Werkes auf sein eigenes Leben deutlich genug zugegeben. (S. Wehl: *Zeit und Menschen.* I S. 278). Im *Werner* (1840) ist übrigens dieser soziale Konflikt wohl schon berührt, aber nicht in dieser Weise zum Mittelpunkt des ganzen Problems gemacht.

Noch zwei Bemerkungen Gutzkows mögen hier Platz

finden, die ebenfalls aus der Stimmung des Herbstes 1842 hervorgegangen zu sein scheinen und das Vorige bestätigen. Die eine (auf S. 131) trägt den Titel *Wallungen* und lautet: *Ansätze zur Untreue, zum Ausserordentlichen, Excentrischen, deren Konsequenzen und Verwickelungen komisch werden. Die halbe Genialität liegt in der Zeit.* Diese Idee ist leicht als eine Selbstkritik und Selbstironisirung erklärlich. Und kurz dahinter findet sich eine andere, die zwar durchstrichen ist, aber sehr gut die Zeit illustrirt, in welche wir ihre Niederschrift nach der angestellten Berechnung zu setzen haben: *Moralische Revolutionen unsres Innern, zu denen wir im Alter Jahre brauchen würden, macht man in der Jugend in einer Minute durch.*

Auf Seite 117 begegnen wir weitern direkten Spuren von Therese. Ein beschriebener Zettel ist hier eingeklebt; er enthält eine komische Idee, und die Schriftzüge sind die Theresens. Das deutet auf eine räumliche Trennung Gutzkows und Theresens und auf einen Briefwechsel zwischen beiden, passt also sehr gut in den Herbst 1842, wo der Dichter ausruhend von der Pariser Reise in Frankfurt das *Weisse Blatt* schrieb, um sich dann nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Hamburg dauernd wieder in der Heimatstadt seiner Frau Amalie niederzulassen.

Durchaus zuverlässige Anhaltspunkte für die Datirung bietet ein Entwurf auf Seite 119, *Die stille Familie.* Mehrere Schauspieler sind genannt, welche die Rollen des entworfenen Stückes tragen sollen, E. Devrient, Baison, Gern, Ch. v. Hagn, Erck, Schneider, Gloy, Lenz und Weidner. Doch muss es eine Idealbesetzung sein, wie sich Gutzkow dieselbe nach seinen Erfahrungen als beste ausdachte, da die genannten Kräfte nie zusammen engagirt waren. Sie gehörten vielmehr Berlin, Hamburg und Dresden an, also Städten, deren Theaterverhältnisse, Mitglieder und Rollenbesetzung Gutzkow schon durch die Aufführungen seiner Stücke genau kannte.

Auch bei dieser Zusammenstellung von Namen stösst die logische Schlussfolgerung auf das Jahr 1842. Charlotte von Hagn war in den vierziger Jahren in Berlin, 1846 ging sie ab. Ein Schauspieler Lenz, zweifellos der Regisseur am Hamburger Stadttheater, wurde 1844 pensionirt. Die Möglichkeit der genannten Rollenbesetzung rückt also noch weiter zurück. Eine Schauspielerin Th. Erck — und eine solche muss es sein — wird noch in Wolffs Almanach für das Jahr 1842 angeführt, doch mit dem Bemerken, dass sie im selben Jahre abgegangen oder gestorben ist. Da das Theaterjahr des Almanachs bis zum 30. Nov. 1842 dauerte, führt uns also jene Rollenbesetzung

auf den Herbst 1842. Die Schauspieler Eduard Devrient (dieser ist sicher gemeint), Gern und Schneider waren in der ersten Hälfte der vierziger Jahre in Berlin, Baison und Mad. Weidner in Frankfurt, Gloy und Lenz in Hamburg.

Ein Zweifel an der historischen Reihenfolge der Entwürfe, die diese Besprechung ja feststellen soll, tritt uns zum ersten aber auch letzten Mal auf Seite 149 entgegen. Hier finden wir nämlich eine Ortsbezeichnung nebst Jahreszahl, *Uberlingen 45.* Doch ist sie nebst einer komischen Idee nicht in das Heft selbst eingeschrieben, sondern es ist ein Briefbogen eingeklebt, der einen Stempel *Therese* mit darüberstehender Krone und auch Theresens Schriftzüge trägt. Nur die genannte Unterschrift *Uberlingen 45* ist von Gutzkows Hand. Gemeint ist jedenfalls das Städtchen Überlingen im Kreise Konstanz. In der That war der Dichter im Sommer 1845 einige Wochen mit Therese zusammen in der Schweiz. Für uns ist das jedoch ohne Wichtigkeit. Es ist wohl kaum zweifelhaft, dass dieser Briefbogen später, vielleicht bei einer Revision von Theresens Briefen — darauf deutet auch die Nachschrift von Gutzkows Hand — zufällig hier eingefügt worden ist.

Der nun folgende Teil des Tagebuches von Seite 150 bis Seite 180 ist äusserst lückenhaft. Eine ganze Anzahl von Seiten ist unbeschrieben oder nur mit kurzen Bemerkungen teilweise bedeckt. Seite 162/3 notirt sich der Dichter den Stoff zu einem Trauerspiel *Ein Clavigo im Sinne unserer Zeit.* Dieser Titel schon weist darauf hin, dass die Gemütsbewegungen des Herbstes 1842 noch lebendig sind. Vermutlich aber rücken wir mit dieser Seite in das Frühjahr 1843 hinein, denn gleich auf der folgenden beweisen Notizen, dass Gutzkow Studien über *Friedrich Wilhelm I.* machte, der in seinem Lustspiel *Zopf und Schwert* eine Rolle spielt. Dieses Werk schrieb Gutzkow im Mai 1843 bei einem längern Aufenthalt in Italien. Zum ersten Male aufgeführt wurde es in Dresden am 1. Jan. 1844. Die auf dieser Seite angeführten Züge sind zwar in dem Lustspiel nicht verwertet.

Der nächste der folgenden dramatischen Entwürfe, der vom Dichter wirklich ausgeführt wurde, ist nunmehr der zu *Anonym,* einem Lustspiel, das nachweislich im November 1845 gedruckt und in der Theatersaison 1845/6 aufgeführt worden ist. In die Sammlung der dramatischen Werke ist es nicht aufgenommen; ich habe es in der Bibliothek des Dresdener Hoftheaterseingesehen. Wir ständen demnach mit einem grossen Sprung plötzlich im Jahre 1845. In der Zwischenzeit hat zwar Gutzkow eine ganze Reihe dramatischer Arbeiten fertig gestellt, wie *Zopf und*

Schwert (1843), *Die beiden Auswanderer, Pugatschef, Urbild des Tartüffe* (1844), *Der 13. November* (1845); doch von ihnen allen finden sich keine endgültigen Pläne und Skizzen, höchstens tauchen Einzelmotive aus ihnen auf; das allein lässt aber keinen Schluss auf die Zeit der Ausarbeitung zu. Erst mit dem Entwurf zu *Anonym* 1845 setzt die Reihenfolge der Notizen wieder regelmässig ein. Diese grosse Lücke des ersten Tagebuches, die auch durch die zahlreichen leeren Seiten — von Seite 170—180 ab sogar 10 hintereinander — äusserlich schon dokumentirt ist, erklärt sich durch die zahlreichen Reisen, die der Dichter in den Jahren 1843 bis 45 machte, und auf denen nachweislich mehrere jener Werke wie z. B. *Zopf und Schwert* entstanden sind.

Blicken wir noch einmal zurück, so sind uns aus dem Jahre 1842 eine ungemein grosse Anzahl dramatischer Skizzen und Entwürfe enthalten, nämlich der Inhalt der Seiten 80—141 nach ungefährer Berechnung. Das kann aber nicht Wunder nehmen; denn damals stand Gutzkow, was die *Fülle der Erscheinungen* anlangt, auf der Höhe seiner dramatischen Thätigkeit, die Arbeiten folgten sich ungemein schnell, seine Pariser Reise in den Monaten März bis Juni 1842 hatte ihn journalistisch stark in Anspruch genommen, so dass, als er wieder zur Ruhe kam, die Menge der aufgehäuften und eine Zeit lang zurückgedrängten dramatischen Probleme mit Naturgewalt zum Lichte rang. Seine Notizbücher liess Gutzkow nach den Aussagen seiner noch lebenden Witwe Bertha Gutzkow stets auf seinem Schreibtisch liegen. Hätte er sie mit auf seine Reisen genommen, dann wäre vielleicht die Ausbeute dramatischer Entwürfe für die Jahre 1843 und 1844 noch bedeutend grösser als die für 1842. Das Fehlen so mancher Seiten, die in beschriebenem Zustande ausgeschnitten sind, bestätigt, dass Gutzkow nur die Manuscripte auf der Reise mit sich führte, die er grade in Arbeit hatte, nicht aber die ganzen Tagebücher.

Der nächste ausgeführte Entwurf ist (S. 196) der zu *Uriel Acosta*. Leider ist er nur ein Fragment einiger Scenen des ersten Aktes. Mitten im Text bricht der Entwurf ab. Die übrigen Blätter hat der Dichter jedenfalls mit auf die Reise genommen; im März 1846 fuhr er *mit einem fertigen Scenarium* zu *Uriel Acosta* nach Paris, wo er dieses Werk vollendete. Die Niederschrift dieses Entwurfs fiele also in den Januar und Februar jenes Jahres. Beweise dafür lassen zwar die Entwürfe selbst vermissen: Doch hat sich ja der Dichter nach seiner eigenen Aussage in jener Zeit auf die Arbeit am *Uriel Acosta*

vorbereitet; und ausserdem ist die Reihenfolge weiterhin so den Thatsachen entsprechend, dass wir mit einiger Sicherheit jene bestimmte Zeit festsetzen können.

Unmittelbar hinter *Uriel Acosta* folgt auf Seite 200 bis 207 der eingehende Plan zu *Wullenweber*. Am 9. Dezember 1847 war dies Trauerspiel fertig. Und während dieser Zeit hat sich der Dichter auch andern Berichten zufolge mit keinem andern Stoff beschäftigt, ein neuer Beweis für die Zuverlässigkeit des Tagebuchs.

Das nächste Werk Gutzkows war das Schauspiel *Ottfried*, eine Bearbeitung der Novelle *Die Selbsttaufe*. Von einem Entwurf hierzu enthält das Tagebuch n[1] nichts. Wohl aber folgt auf *Wullenweber* ein umfangreicher Plan zu einem Schauspiel *Standesvorurtheile*. Er vereinigt in sich all die Ansätze zu dem sozialen Konflikt, den wir, wie schon bemerkt, allenthalben in den Entwürfen hervortreten sehen, und der Gutzkow bei seinem Verkehr im Hause Theresens aufgegangen war. Dieser Entwurf ist nicht ausgeführt worden, wohl aber treffen wir einige seiner Motive und Namen in *Ottfried* wieder; ausserdem ist das Milieu dieses Schauspiels dem jenes Entwurfs völlig gleich. Man geht daher wohl nicht fehl in der Annahme, dass dieser Entwurf *Standesvorurtheile* den Versuch darstellt, einen Konflikt zur dramatischen Lösung zu bringen, der Gutzkow seit sechs Jahren schon beschäftigte, wie die vielfachen kurzen Notizen im Tagebuch in diesem Zeitraum beweisen, und den er in *Selbsttaufe* schon novellistisch behandelt hatte. Ob nun des Dichters Kraft zur Konzipirung eines neuen Stoffes nicht mehr ausreichte, oder ob andere Umstände die Ausführung der *Standesvorurtheile* hinderten, lässt sich nicht feststellen. Der Entschluss, die *Selbsttaufe* dramatisch zu bearbeiten, sieht aber wie eine Resignation auf neue selbstständige Schöpfung aus, und auch die schon erwähnte Übernahme von Namen, Motiven und Milieu in das Schauspiel *Ottfried* machen wahrscheinlich, dass letzteres nach jenem Entwurf der *Standesvorurtheile* entstanden ist. Am 3. März 1848 war Gutzkow mit Amalie nach Berlin gereist und zwar schon mit der ausdrücklichen Absicht, die *Selbsttaufe* zu dramatisiren. Im April starb seine Frau. Die Bearbeitung des *Ottfried* und wohl auch der Entwurf *Standesvorurtheile* sind also nicht aus der Frage einer eventuellen Verbindung mit Therese nach Amaliens Tode entstanden, sondern die Behandlung des beide Werke durchziehenden sozialen Konfliktes war dem Dichter im Laufe der Jahre zum Bedürfnis geworden.

Hiermit sind alle Anhaltspunkte des ersten Tage-

buches erschöpft. Doch haben sie genügend gezeigt, dass die Reihenfolge der Entwürfe mit der der vollendeten Werke Gutzkows übereinstimmt. Wir besitzen daher in dem vorliegenden ersten Tagebuch eine historische Grundlage zur Darstellung des dramatischen Schaffens unseres Dichters bis in das Jahr 1848 hinein.

Das zweite Tagebuch (n^2) bestätigt im Grossen und Ganzen das Resultat, das wir aus dem ersten erzielten. Nur sind der positiven Anhaltspunkte äusserst wenige, so dass die Herbeiziehung anderer Quellen unumgänglich ist.

Die nächsten Werke Gutzkows nach *Ottfried* sind *Liesli*, ein Volkstrauerspiel in drei Aufzügen und das Gelegenheitslustspiel *Der Königsleutenant*. *Liesli* wurde am 12. März 1849 zum ersten Mal in Dresden aufgeführt; der *Königsleutenant* war zur 100 jährigen Geburtstagsfeier Goethes gedichtet und leitete am 27. August 1849 diese Feier auf der Frankfurter Bühne ein. Von diesen beiden Stücken sagt das Tagebuch nichts. Jedenfalls haben auch hier wieder die Reisen Gutzkows, der besonders 1849 abwechselnd in Dresden und Frankfurt war, diese Lücke verursacht.

Nunmehr tritt ein Stillstand in der dramatischen Produktion Gutzkows ein. Im Herbst 1849 begann er seinen grossen Roman *Die Ritter vom Geist*. Er sei des Theaters müde, schrieb er unterm 30. Dez. an Feodor Wehl, und erst im nächsten Sommer wolle er wieder eine dramatische Arbeit beginnen. Doch erst am 3. Aug. 1852 meldete er seinem Freunde, dass die *gröbere Arbeit eines bürgerlichen Schauspiels aus der Gegenwart* fertig sei. Gemeint ist die *Diakonissin*. Am 24. Sept. hat der Dichter dies Stück schon umgearbeitet und an mehrere Bühnen versandt, am 3. Nov. aber bereits zurückgezogen. Auch im Druck ist es nicht erschienen; die Dresdener Hofbühne besitzt ein Manuscript-Exemplar.

Das nächste grössere Werk war ein historisches Trauerspiel, mit dem sich Gutzkow im Winter 1852/3 beschäftigte, *Philipp und Perez* (nach einer Bearbeitung im Jahre 1863 *Antonio Perez* betitelt.) Es wurde zuerst am 3. Juli 1853 in Stuttgart aufgeführt. Nebenher scheint die Arbeit an einem einaktigen *Vorspielscherz* gegangen zu sein, an *Fremdes Glück*, das am 22. Juli 1853 in Dresden seine Erstaufführung erlebte. Nach einer längern Pause erschien dann Gutzkow erst am 20. Jan. 1855 mit dem Lustspiel *Lenz und Söhne oder die Komödie der Besserungen* wieder auf dem Dresdener Theater. Am 15. Febr. 1856 folgte dann das 5 aktige Schauspiel *Ella Rose* eben-

falls in Dresden, und das Berliner Schauspielhaus brachte am 1. Dez. dieses Jahres *Lorber und Myrte, Historisches Charakterbild in drei Aufzügen* zur Erstaufführung.

Von dieser Reihenfolge nun, die die thatsächliche ist, scheinen die Entwürfe des zweiten Tagebuches weit abzuweichen. Der erste Entwurf, der auch ausgeführt wurde, ist der zu *Lenz und Söhne* auf S. 19—24. Es sind eigentlich zwei Entwürfe; der erste S. 19 u. 20 schwankt in der Titelgebung zwischen *Wild und mild, Hammer und Söhne, Fuchs und Söhne,* und *Wild und Söhne* und ist mehr eine Sammlung von einzelnen Motiven, die unter den Aufschriften *Mildes* und *Wildes* einander gegenübergestellt sind. Der zweite Entwurf unter dem Titel *Sohn und Söhne* ist auch noch kein fester Plan, sondern nur eine Skizzirung mehrerer Scenen. Wichtig für die Zeit der Niederschrift ist wiederum ein Verzeichnis von Schauspielern; folgende Namen sind aufgeführt: Liedtke, Hendrichs, Dessoir, Stich, Fuhr, Döring, Horn, Weiss, Lavallade, Crüsemann, Krüger und Fr. Crelinger. Diese Rollenverteilung aber passt nur auf das Jahr 1852, wo die Genannten das Personal des Berliner Schauspielhauses bildeten; sie waren nur in der Zeit vom 1. Dezember 1851 bis 30. November 1852 an jener Bühne vereinigt. Fräulein Fuhr wurde erst in dieser Zeit hier engagirt, vorher war sie an den vereinigten Theatern in Hamburg. Herr Weiss, Regisseur und Schauspieler, starb am 17. Februar 1853. Der Name *Stich* kann nur Clara Stich, die Tochter der ebenfalls genannten Frau Crelinger, bedeuten. Sie war mit ihrer Schwester Bertha 1841/2 am Berliner Schauspielhaus engagirt. Im folgenden Jahre ging Bertha nach Hamburg, heiratete hier einen Dr. Miehe und zog sich gänzlich von der Bühne zurück. Clara dagegen kehrte nach einjährigem Aufenthalt in Schwerin nach Berlin zurück, heiratete den Schauspieler Franz Hoppé, dessen Namen sie auch seit 1848 in den Theateralmanachs führt, und blieb bei der Bühne, an der sie auch in dem genannten Jahr 1852 engagirt war.

Wie die Uebersicht über die Erstaufführungen der Gutzkowschen Dramen in den fünfziger Jahren besagte, ging *Lenz und Söhne* erst am 20. Januar 1855 in Scene. Jene Skizzen aber zeigen, dass Gutzkow schon im Jahre 1852 diesen Stoff bearbeitete. Auch der Umstand, dass die nächsten Seiten 25—35 des Tagebuches Skizzen zu *Antonio Perez* enthalten, das im Juli 1853 aufgeführt wurde, bestätigt die obige Datirung des Entwurfs zu *Lenz und Söhne.* Es ist daher wohl möglich, dass Gutzkow die 1852 begonnene Arbeit entweder bis 1855 fertig in seinem

Schreibtisch lagern liess oder erst 1854 an ihre Ausführung schritt.

Die Seiten 25—35 enthalten Notizen zu *Antonio Perez* (auf der Bühne erschien das Trauerspiel zuerst unter dem Titel *Philipp und Perez).* Es sind Skizzen zu Scenen, historische Anmerkungen, Gruppen von Jamben und abgebrochene Dialoge. Nachweislich beschäftigte sich der Dichter im Jahre 1852 mit diesem Stoff; am 18. März 1853 meldet er an Wehl die Vollendung des neuen Stückes.

An der richtigen Reihenfolge auch des zweiten Tagebuches lässt sich also zunächst nicht rütteln.

Ebenfalls in das Jahr 1852 führt die Seite 40 des Tagebuches; Seite 36—39 sind unbeschrieben. Hier haben wir Reiseerlebnisse und Beobachtungen zunächst aus Frankreich und dann aus der Schweiz; Namen wie Interlaken und Jungfrau weisen auf letztere hin. Thatsächlich hat Gutzkow auch in dem genannten Jahre eine Reise durch Frankreich und die Schweiz gemacht, und zwar, wie sich aus seinem Briefe an Feoder Wehl vom 3. August 1852 ergiebt, in den Monaten Mai, Juni und Juli. Weitere Notizen auf den folgenden Seiten, wie Motive zu einer Novelle *Die Kartoffelsetzer,* welche 1855 in der Novelle *Das Mädchen aus dem Volke* verwertet sind, die mehrfache Erwähnung französischer Schriftsteller wie Souvestre, Dümas und Scribe, Verse über einen Wald, der gelichtet wird, die wiederholte Nennung von Interlaken etc., dies alles zwingt uns, das Jahr 1852 als Entstehungszeit aller dieser Entwürfe und Skizzen festzulegen. Dies gilt auch für die folgenden Seiten bis 58. Auf Seite 50 taucht nämlich jetzt auch ein Entwurf zu dem bürgerlichen Schauspiel *Die Diakonissin* auf, das, wie schon erwähnt, am 3. August, sechs Wochen nach der Rückkehr von jener Reise, vollendet war. Die Seite 52 enthält wieder Aktskizzen zu *Antonio Perez* und auf Seite 58 begegnen wir wieder einem Motiv aus der *Diakonissin.* Die Arbeit an beiden scheint also ziemlich gleichzeitig vor sich gegangen zu sein, bis jedoch schliesslich das soziale Schauspiel das historische zurückdrängte und zunächst vollendet wurde.

Das Eine aber ergiebt sich mit Sicherheit, dass all die bisher erwähnten Seiten des zweiten Tagebuches noch in das Jahr 1852 fallen. Auf den folgenden Seiten ist der erste aus Gutzkows Werken bekannte Name *Jean Jaques* auf Seite 72/3. Der 4. Band der *Gesammelten Werke* (Ausg. B. 1872—74) enthält eine Erzählung unter diesem Titel mit der Datirung 1854. Dieselbe erschien zuerst 1855 im 3. Bande der *Unterhaltungen am häuslichen Herd*

unter der Ueberschrift: *Wie kam es, dass Rousseau seine Kinder aussetzte? Beantwortet durch eine novellistische Skizze.* Sie wurde dann in den 3. Band der *Kleinen Narrenwelt* (1857) aufgenommen.

Was wir aber in diesem zweiten Tagebuch unter dem Titel *Jean Jaques* vor uns haben, ist der Plan zu einem fünfactigen Stück. Nehmen wir nun an, dass von der dramatischen zur novellistischen Auffassung 1854 eine gewisse Entschliessungszeit verstrich, so können wir mit einiger Wahrscheinlichkeit 1853 als das Jahr der Entstehung jenes dramatischen Entwurfs ansetzen.

Die nächste Erstaufführung eines Gutzkowschen Werkes (abgesehen von *Lenz und Söhne* am 20. Jan. 1855) war die von *Ella Rose* am 15. Febr. 1856. Den Plan zu diesem Schauspiel sehen wir denn auch auf Seite 76—78 in dem 5aktigen Trauerspielentwurf *Ein Frauenlos* vor uns. Zwar sind einige Motive gänzlich verändert, was schon die Bezeichnung *Trauerspiel* gegenüber dem fertigen *Schauspiel* anzeigt. Der Stoff ist jedoch der gleiche. Die Bearbeitung der *Ella Rose* fand 1855 statt. Der hier vorliegende Entwurf liegt also etwas weiter zurück und kann wohl die Datirung 1854 tragen.

Der nächste ausgeführte Entwurf ist ein unter dem Doppeltitel *Lorbeer und Myrte, Myrte und Lorbeer* auf Seite 88—99 stehender. Dies *historische Charakterbild* erlebte seine Erstaufführung am 1. Dez. 1856 in Berlin. *) Ein Schauspielerverzeichnis beschränkt die Zeit dieses Entwurfes auf die Jahre 1854—56. Erwähnt sind nämlich die Namen Quanter, Porth, Dawison, Bayer-Bürck, Kramer, Michalesi, Emil Devrient, Berg, Heese, Walther, Bürde und Winger. Sie bildeten das Ensemble des Dresdener Theaters in der genannten Zeit und Gutzkow wohnte damals in Dresden. Bogumil Dawison wurde am 1. Mai 1854 in Dresden engagirt; Alexander Liebe und Maria Michalesi schieden 1857 aus. Der Entwurf zu *Lorbeer und Myrte* stammt also aus der Zeit des Zusammenwirkens all der Genannten 1854 bis 1856; dem entspricht ja auch die Erstaufführung am 1. Dez. 1856.

In dieselbe Zeit müssen wir den auf Seite 103—108 folgenden Entwurf zu *Julianus Apostata* setzen. Karl Frenzel berichtet in seinem Gutzkow-Nekrolog, †) dass sich der Dichter mehrere Jahre mit diesem *letzten Heiden*

*) Es erschien 1857 als erste Abteilung des 9. Bandes der *Dramatischen Werke* bei Brockhaus, in dessen Verlag diese Sammlung schon 1850 übergegangen war.

†) S. Westermanns Monatshefte, 46. Bd. 1879. Oder Frenzels Ges. Werke, Bd. 1.

im Kaisermantel beschäftigte. Die Zeit, welche Frenzel meint, ist ungefähr 1855—1858; in diese Jahre verweist uns aber auch die Reihenfolge der Entwürfe, ohne dass es jedoch möglich ist, etwas Genaueres festzustellen.

Der letzte zeitlich interessirende Entwurf des zweiten Tagebuches ist der zu einem *deutschen Trauerspiel Hohenschwangau.* (S. 111—113.) Diesen Stoff hat Gutzkow 1863—67 als Roman behandelt; die Umarbeitung unter dem Titel *Die Paumgärtner von Hohenschwangau* war des Dichters letzte nicht ganz vollendete Arbeit. Gekannt aber hat Gutzkow diesen Stoff weit früher. In diesem zweiten Tagebuch findet sich nämlich ein loser Briefbogen der Therese von Bacheracht, kenntlich an dem Namen *Therese* unter einer Krone. Auf diesem Bogen, der jedenfalls der Correspondenz Gutzkows mit seiner Freundin entstammt, hat letztere selbst diesen Stoff *Die Paumgärten oder die Patrizier von Augsburg* nach *Hormayrs goldner Chronik* ausgeschrieben und dramatisch zergliedert. Diese Skizze kann aber nur aus den Jahren 1842—48 stammen; denn nach dieser Zeit brach Gutzkow den Verkehr mit Therese ab. In der That berichtet denn auch Luise Büchner in einem Essai *) über unsern Dichter, dass schon im Jahre 1844 auf einer Reise nach München bei einer Begegnung mit Freiherrn von Hormayr die Burg Hohenschwangau und deren Geschichte als ein dichterisch zu verwertender Stoff zur Sprache gekommen sei. Ob diese Angabe genau richtig ist, kann ich nicht sagen. Doch scheint es zweifelhaft. Für eine Münchener Reise Gutzkows im Jahre 1844 liegt vorläufig kein einziger direkter Beweis vor; allerdings scheint er nach Italien gefahren zu sein. Doch auch dies ist ungewiss. Die Entwürfe aus jener Zeit enthielten keine Andeutung von diesem historischen Stoff. Zwar sind sie grade hier sehr lückenhaft. Wohl aber ist der letzte Entwurf des ersten Tagebuches ein umfangreicher Plan zu *Hohenschwangau.* Er folgt unmittelbar hinter *Wullenweber* und *Standesvorurtheile* auf Seite 219 ff, wäre also nach dieser Reihenfolge den Jahren 1848 oder 1849 zuzurechnen. Sichere Anhaltspunkte sind aber auch für diese Datirung nicht zu finden. Deshalb habe ich den Entwurf auch im ersten Tagebuch nicht erwähnt. Therese hat ihrem Freunde augenscheinlich den Auszug über den Stoff gemacht. Leicht möglich ist, dass er ihn dann 1848 oder 1849 bearbeiten wollte, andere Arbeiten aber vorzog, vielleicht aus dem einfachen Grunde, dass er ihm unsympathisch und schwierig war, was ja auch die etwas un-

---

*) S. Nachgelassene belletrist. u. verm. Schriften. 2. Bd. 237.

gelenke erste Romanfassung 1867 und die Umarbeitung 1878 zu bestätigen scheint.

Das zweite Tagebuch reicht also ungefähr von 1852 bis in das Ende dieses Dezenniums. Wir sehen auch in ihm die Reihenfolge der Werke Gutzkows, so wie sie durch Thatsachen überliefert ist, gewahrt, wenn sich auch zu einzelnen Werken mehrere Ansätze zeigen. —

Das dritte Notizbuch Gutzkows, das nur auf 46 Seiten beschrieben ist, bietet sehr wenige Anhaltspunkte zu einer zeitlichen Bestimmung der darin enthaltenen Entwürfe. Die erste Seite enthält in einem Lustspiel-Entwurf eine Erwähnung von *Stephans Postverwaltung.* Heinrich v. Stephan wurde 1867 Geheimer Oberpostrat. Nach dieser Zeit konnte also wohl erst von *Stephans Postverwaltung* die Rede sein. Der hier vorliegende Entwurf ist also wohl nach 1867 anzusetzen. Das wird durch folgenden Umstand bestätigt. Auf Seite 5 finden wir den blosen Titel *Der westphälische Friede.* Aus einem Briefe Gutzkows an Wehl geht aber hervor, dass dieses Stück am 30. Dez. 1868 fertig und an die Bühnen versandt war.

Diese beiden Notizen beweisen also, dass das dritte Tagebuch Ende der 60er Jahre einsetzt, dass also zwischen ihm und dem zweiten ein grösserer zeitlicher Zwischenraum liegt, auf den auch die etwas veränderte Handschrift des Heftes n^3 hinweist.

Keiner all der Stoffe, die in n^3 meist ganz kurz angeführt sind, ist wirklich ausgeführt worden, mit Ausnahme eines einzigen. Auf Seite 20 finden wir den Entwurf zu einem Schauspiel *Freie Wahl.* Der Inhalt dieses Entwurfs ist der des 1877 erschienenen Romans *Die neuen Serapionsbrüder;* die vorliegenden Entwürfe beweisen, dass er eine bedeutende Wandlung durchgemacht hat. Seite 24—34 des dritten Tagebuches ist derselbe Stoff in etwas anderer Fassung dramatisch behandelt. Seite 35—38 geht er dagegen in den Roman über, und die Seiten 45 u. 46 zeigen ebenfalls dazu gehörige Motive mit dem ausdrücklichen Zusatz *In Romanform.*

Die dramatische Kraft des Dichters hat also nicht mehr ausgereicht, den umfangreichen Stoff im Rahmen eines Schauspiels zu bewältigen. Er griff deshalb zu der bequemern Form des Romans. Diese Thatsache, dass die dramatische Gestaltungskraft Gutzkows in den 60er und 70er Jahren erlahmt war, beweist noch eine andere Erscheinung in dem dritten Tagebuche. Der alternde Dichter hat nämlich eine ganze Anzahl von Titeln aus dem zweiten in das dritte Tagebuch überschrieben. Augenscheinlich wollte er einen neuen dramatischen Anlauf

nehmen; über die Absicht ist er aber nicht mehr hinausgekommen.

Das dritte Tagebuch ist also für die Geschichte der Gutzkowschen Dramen nur von geringem Interesse.

Mit dieser historischen Untersuchung ist der Beweis geliefert, dass wir in den hinterlassenen Tagebüchern Gutzkows eine vortreffliche Hülfsquelle für des Dichters Biographie in Händen haben.

Kritische Besprechung der Entwürfe.

Die nachstehende kritische Besprechung versucht, die Fülle der Beobachtungen, die sich bei Betrachtung der Gutzkowschen Entwürfe aufdrängten, in ein System zu bringen. Es haben sich dabei drei Gesichtspunkte herausgestellt, unter denen sich alles, was an Resultaten aus den Entwürfen zu schöpfen ist, übersichtlich ordnen lässt. Sie kleiden sich in die drei Fragen:

I. Wo empfängt der Dichter seine Anregungen?
II. Welche Stoffe bevorzugt er?
III. Wie ist der Gang der Auffassung von der Anregung bis zum Entwurf?

I.

Dass wir in den Entwürfen manche Notizen finden, die offenbar der Lektüre entstammen, ist selbstverständlich, blitzen doch naturgemäss dem rastlos schaffenden Dichtergeist bei der Betrachtung fremder Werke eigene Ideen auf. So enthalten denn auch die Tagebücher eine Anzahl von Gedanken und kurzen Skizzen, die Früchte des Studiums und der Lektüre sind, ganz abgesehen von den historischen Entwürfen, zu deren Ausführung wissenschaftliche Thatsachen die Grundlagen bilden. So klebt sich Gutzkow z. B. einen Zeitungsausschnitt in sein Tagebuch ein (n² 87.) An andern Stellen sind bestimmte Werke angeführt, so z. B. *Memoiren S. Simons* n¹ 31, *Memoiren* ohne nähere Angabe n¹ 181. Wenn es ferner n¹ 14 heisst: *Ninon de Lenclos sagte: Durch die Ungeschicklichkeit der Männer werden mehr weibliche Herzen gerettet als durch die Tugend der Frauen*, so ist dies offenbar gleichfalls eine Reminiscenz aus einem Buche.

Dass fremde Dichterwerke Gutzkow Stoffe vermitteln, ist ebenfalls nicht auffallend. So will er n¹ 162/3 ein Trauerspiel schreiben, der Held soll *ein Clavigo im Sinne unserer Zeit* sein. Molières *Bourgeois gentilhomme* zitirt er n¹ 124, Farquhars *Sir Henry Mildaire* n¹ 129; diese Figur des englischen Dichters soll die Vorlage zu einem neuen Charakter in einer eigenen Dichtung abgeben. Auch n¹ 128 ist dieser Dichter erwähnt. Aehnlich heisst es n¹ 29: *Der Charakter zu zeichnen fast wie Falkland in*

Sheridan's Rivals. Gemeint ist des englischen Dichters erstes Lustspiel *The Rivals.* n[2] 58 führt Gutzkow *Balzacs Mercadet* an, n[1] 88 zitirt er Shakespeares *Lear.* Wenn er n[1] 147 nach einer kurzen Skizze sich notirt: *hat Therese benutzt,* so bezieht sich auch dies sicher auf ein schon fertiges oder noch geplantes Werk seiner Freundin Therese von Bacheracht, deren Manuscripte unser Dichter durchsah. Der Entwurf zur *Gräfin Ingelheim* n[1] 16 (als Fragment veröffentlicht unter dem Titel *Gräfin Esther*) ist zweifellos unter dem Einfluss von Lessings *Emilia Galotti* entstanden. Das Milieu ist dasselbe, die Konflikte haben Verwandtschaft miteinander, in dem Enwurf findet sich sogar ein aus Lessings Werk bekannt klingender Name *Gräfin Orsini,* und ausserdem liest die Heldin im Verlauf des Stücks jenes Lessingsche Werk. Das ist aber auch der einzige Fall, dass wir Gutzkows Schaffen unter dem direkten Einfluss eines andern Dichter sehen, und bemerkenswert ist, dass dies ganz in den Anfang seines dramatischen Schaffens fällt.

Dass fremde Personen wie Gutzkows Frau Amalie und seine Freundin Therese von Bacheracht ihm Stoffe zu dichterischer Behandlung vermitteln, wie sich in der historischen Uebersicht mehrfach herausstellte, hat lediglich biographischen Wert; an dieser Stelle, wo es sich um das eigene Verdienst des Dichters handelt, ist es ohne Bedeutung.

Die hier angeführten Stellen sind die einzigen, die den Nachweis ihrer Herkunft an der Stirne tragen, also im Verhältniss zu der Masse der Entwürfe äusserst wenig. Selbst wenn wir annehmen, dass bei einer Anzahl von Notizen die Frage ihrer Herkunft offen bleiben muss, so beweist doch immer noch die weitaus grössere Mehrzahl, dass Gutzkow einer von den Dichtern war, die nicht aus Büchern vorzugsweise ihre Anregung suchen, sondern das Leben Herrscher sein lassen über ihre Dichtung.

Es ist bekannt, dass Gutzkow in seinen grossen Romanen lebende Personen unter fingirten Namen hat auftreten lassen, weil ihn die Absicht leitete, kulturhistorische Bilder seiner Zeit zu komponiren; er hat diese Porträtirung manchmal so deutlich ausgeführt, dass die Zeitgenossen keinen Zweifel hegten, wer die Originale der Romanfiguren waren. Hier hat der Dichter getreu den Rat befolgt, den er in seinem Lustspiel *Das Urbild des Tartüffe* Lefêvre dem unglücklichen Dichter Chapelle geben lässt: *Die Bühne soll das Leben mit der Kunst, die Kunst mit dem Leben vermitteln. Stellt doch einmal Menschen hin, die nicht vergangenen Jahrhunderten, sondern*

der Gegenwart, nicht den Assyriern und Babyloniern, sondern Euern Umgebungen entnommen sind. Diese Aufgabe bildet ja auch den Hauptkonflikt jenes Lustspiels. In den *Rittern vom Geist,* die ein künstlerisches Gemälde der politischen Bewegungen der dreissiger und vierziger Jahre sind, hat der Verfasser in dem alten ehrwürdigen Oberpräsidenten von Harder den Direktor des Senckenbergschen Stiftes Dr. Cretzschmar geschildert, wie er selbst in den *Rückblicken* (S. 126/7) gesteht. Zu Probst Gelbsattel hat der Theologe Ernst Wilh. Hengstenberg, zum General Voland von der Hahnenfeder in demselben Roman der Staatsmann Joseph Maria von Radowitz Modell gesessen. In dem zweiten grossen Roman *Der Zauberer von Rom,* der die religiösen Kämpfe derselben Zeit umfasst, hat für den wildromantischen Charakter des Klingsohr der Dichterkollege Wienbarg als Vorbild gedient, zum Teil wenigstens, auch dies giebt Gutzkow in den *Rückblicken* (S. 25) an. Und wie Levin Schücking in seinen *Lebenserinnerungen* (I. 108) erzählt, trägt die Hauptfigur dieses Romans, Lucinde, die Züge einer Berliner Convertitin Louise von Bornstedt. Eingehende Studien über beide Romane werden noch unzählige Beziehungen dieser Art zu Tage fördern.

Dass diese Lust am Porträtiren mehr als ein guter Einfall, dass sie tief im Wesen des Dichters begründet ist, und dass er ihr deshalb auch in seiner Dramendichtung nachgegeben hat, ist von vorneherein sehr wahrscheinlich. Aus den fertigen Dramen seien zur Bestätigung dieser Vermutung nur wenige Beispiele angeführt, die aber den Vorzug haben, dass sie von Gutzkow selbst zugestanden sind.

So sagt er über seine Erstlingstragödie *Nero* (Stuttgart und Tübingen: J. G. Cotta 1835) in den *Lebensbildern* (Stuttgart und Leipzig: Eduard Hallberger 1870 II 106):

Die Weise, wie in einem meiner Jugendversuche „Nero“ der dritte unter den daselbst auftretenden Sophisten seinen Schülern Sein und Denken parallelisirt, ist wörtlich die Copie der Hegel'schen Vortragsweise mit ihren mehrmaligen Wiederholungen des eben Gesprochenen und einem stereotypen „also“ nach jedem dritten Wort.

Als Gutzkow nach der ersten Probe seines politischen Trauerspiels *Patkul* in Berlin den Darsteller des *Pfingsten,* Karl Seydelmann, gebeten hatte, zu überlegen, ob Pfingsten sächsisch sprechen könne, antwortete ihm Seydelmann in einem Briefe vom 19. Juni 1841:

Dass ich den sächsischen Dialekt in der Darstellung des „Pfingsten“ hören lassen wollte, ist gewiss kein willkürlicher

Spass von mir. Sie können es freilich ganz entschieden von sich abweisen, wenn sie wollen —, doch hat Ihrer Seele, als Sie den „Pfingsten" schufen, ein Bild aus dem Leben vorgeschwebt und der Schuft ist ein Portrait. Von wem, ist mir nicht nöthig zu wissen. Viele Gesichter gemahnen uns so und wir fragen nicht weiter nach den Namen.

Wer von beiden, ob Dichter oder Darsteller, zuerst den Gedanken hatte, geht aus diesem Zusammenhang nicht hervor. Dass Gutzkow ihn für sich in Anspruch nahm, beweist eine nachträgliche Randbemerkung zu Seydelmanns Brief. Nach der Aufführung hatte man sogar Seydelmann in Verdacht, er habe in seiner Rolle einen in Ungnade gefallenen Staatsmann kopiren wollen, was er jedoch in einem Briefe an seinen Freund von Goldner ableugnete. (s. H. Th. Rötscher *Seydelmann's Leben und Wirken.* Berlin 1845. S. 316). Es beweist dieser Vorfall für Gutzkow wenigstens das Eine, dass das Publikum geneigt war, nach Originalen seiner Dramengestalten zu forschen.

Dass dieses Forschen auch durchaus berechtigt war, ergeben die Entwürfe. Selten dürfte jenes Gebot im *Urbild des Tartüffe* gehorsamer befolgt worden sein.

Waren schon zur Datirung einzelner Entwürfe die hin und wieder auftauchenden Namen ausserordentlich dienlich, — hier vor allem sind sie von Interesse. Es ergibt sich aus ihnen, dass Gutzkow an den Personen seiner Umgebung nicht nur Studien machte, sondern die Charakterzüge derselben, die er des Aufzeichnens aus dichterischem Interesse für wert erachtete, direkt unter den Namen ihrer Träger in seine Tagebücher eintrug.

Sich selbst nahm er davon nicht aus.*) So fixirt er sich denn auch n[1] 53 folgendermassen als Vorbild:

Sehr komisch ist, wenn Einer eben Jemandem erklärt hat, etwas zu erstreben u. nun kommt ein Andrer, der's schon errungen hat u. fordert nun dessen Theilnahme u. offenbart sich recht ausführlich. Cornet u. ich.

Das ist allerdings auch das einzige Beispiel dieser Art. Ebenso selten ist die Erwähnung von Familienmitgliedern; sie findet sich nur n[1] 44: *Ein Vater, der gern seine Tochter verheirathen möchte, komisch wie mein Onkel.*

Um so zahlreicher sind aber Persönlichkeiten seiner nähern Umgebung, Freunde oder Bekannte, vertreten.

*) Wie oft er sich in seinen Werken selbst verkörperte, das zusammen zu stellen, muss der Spezialuntersuchung überlassen bleiben.

Einmal sind es nur kurze charakteristische Beziehungen, die wie ein Etiquett den blossen Namen tragen, z. B. n[1] 31: *Töpfer mit seinem Gehör. Die Birchpfeiffer mit ihrer stillen Wohlthätigkeit. Saphir u. Schlesinger über Horns Artikel. Der alte Schmidt mit seinem Enkel. (Mad. Sch. spricht immer durch den Mund (Ph. Schn.: durch die Nase).* Oder n[1] 95 finden wir die blosse Bemerkung: *Ein Musikdirektor à la Spontini: „Haben sie guten Stimm, guten Voce?“*

Ein ander Mal ist ein solcher Zug weiter durchgeführt und mit Einzelheiten ausgeschmückt:

Der alte Struve im Gegensatz zu dem jungen. Dieser nennt sich Freiherr u. steht auf einer aristokratischeren Stufe, als sein Vater. Wappen — ein Stallpage. (n[1] 88). Sehr oft entspringt nun dieser Fixirung eines einzelnen Zuges eine ganz specielle Situation, die dann auch sogleich festgehalten wird. Zu einer solchen Situation spitzt sich schon die Notiz n[1] 12 zu: *Komisch ist ein Arzt, der wie Clemens jede Frau lächelnd ansieht u. befrägt, ob sie nicht bald in Wochen kommen würde.* Klarer ist das noch bei der folgenden Aufzeichnung:

Oder wenn die Hagn einen Liebhaber hätte, der zur Zärtlichkeit etwas faul u. dem sie das Küssen lehren will. Eine Scene wo man weiss: jetzt will sie ihn zum Kusse bringen. n[1] (47.)

Schliesslich tritt die dem Dichter vorschwebende Persönlichkeit mit ihrem Charakter oder ihren sonstigen Beziehungen gleich in den Mittelpunkt einer ganzen Handlung. So n[1] 95: *Interessant ist eine adlige Familie, wo der älteste Sohn ein wunderschönes armes Bürgermädchen liebt u. die Eltern nicht poltern, sondern es still duldend tragen. Die Schwester hört viel von des Mädchens Adel u. Schönheit u. sucht sie auf.* (*Julie von Carlsen*) *) *muss sich entschliessen, Eltern zu Liebe eine Adlige zu heirathen. Diese resignirt zu Gunsten der Bürgerlichen, oder schiebt unter oder sonst etwas.*

Diese Proben charakterisiren genügend die Neigung unseres Dichters, Zeitgenossen zu portraitiren, oder, um vom Einzelnen auf das Allgemeine zu schliessen, seinen Werken eine zeitgenössische, kulturgeschichtliche Folie zu geben. Ein interessanter Belag dafür ist auch noch ein Zusatz zu der soeben zitirten Skizze n[1] 95: *Es muss sich um Stellung der Familie im Staat, und Beziehungen im Ganzen und Grossen handeln.*

Mit wenigen Ausnahmen finden sich die angezogenen Stellen in des Dichters erstem Tagebuch, ein Beweis da-

---

*) Eine Freundin von Gutzkows Frau Amalie.

für, dass Gutzkow in seiner dramatischen Lehrzeit noch sorgsamer zu Werke ging, während er mit zunehmendem Alter sich nur auf die notwendigsten Notizen beschränkte und Einzelheiten dem Gedächtnis anvertraute, das sowieso bei ihm eine ungemein wichtige Rolle spielte.

In ganzem Umfange trifft die obige Bemerkung, dass Gutzkows Bestrebung dahin ging, zeitgenössisch zu dichten, ja auch auf seine fertigen Werke zu. Was seine Dramen anbetrifft, so muss hier allerdings festgestellt werden, dass ungefähr die Hälfte von ihnen historische Stücke sind. Bei genauerem Studium der einzelnen stellt sich jedoch heraus, dass von ihnen allen mutatis mutandis dasselbe gilt, was Herwegh nach dem kolossalen Erfolg des *Richard Savage*, an den Verfasser schrieb: *Ihr Drama ist eine bittere Anklage unserer socialen Verhältnisse, ein Schmerzensruf über die unglückselige Stellung des Dichters in der modernen Gesellschaft.* (s. Proelss: *Junges Deutschland.* S. 754). Es waren zeitgenössische Stücke in historischem Gewande; daher auch die zahlreichen Verbote einzelner, daher auch ihr schneller und durchschlagender, aber mit den Zeitereignissen schwindender Erfolg. In den Entwürfen ist der Prozentsatz der historischen Stücke nur bei weitem geringer, er stellt sich vielleicht auf 20 Prozent. Und zwar fällt die Hälfte ungefähr auf das zweite und dritte Tagebuch, ein Beweis, dass der Dichter mit der Abnahme seiner ursprünglichen Kraft immer mehr in die Historie flüchtete, wie denn auch sein letztes Werk *Die Paumgärtner von Hohenschwangau* eine rein historische Arbeit war.

II.

In dem ersten Bühnenstück, das Gutzkow, wie er selbst gesteht, versuchsweise schrieb, um seine Kraft zu erproben, in *Richard Savage*, ruft der Journalist Steele dem Dichterhelden zu: *Lustspiele, Savage, Lustspiele! Die Menschen sind der Trauerspiele satt, Eurer wahnsinnigen Könige, Eurer händeringenden Jungfrauen, Eurer Geisterbeschwörungen: satt, satt — Lustspiele, Savage! Feine gesellschaftliche Beziehungen, satyrische Gemälde des Lebens der höhern Stände, Ironien auf die Advokaten, auf die Aerzte, auf die Priester — das ist ein Feld, Savage; Witz, Witz, Witz!*

Diese Worte waren ein Programm, das sich Gutzkow im Anfang seiner Laufbahn aufstellte, während er selbst noch Trauerspiele schrieb.

Wenn wir unseres Dichters dramatische Thätigkeit überschauen, wie sie sich uns in seinen fertigen Werken

offenbart, so ergibt sich, dass nur ein Drittel seiner Stücke den Namen Lustspiel führt. Er hat also augenscheinlich gegen die Überzeugung gehandelt, die sich in den Worten Steeles als seine eigene charakterisirt. Doch schon unter den Stücken Gutzkows, die sich heute noch auf der Bühne erhalten haben, *Uriel Acosta, Urbild des Tartüffe, Zopf und Schwert* und *Königslieutenant,* die auch mit Ausnahme des letzteren, darüber ist man längst einig, die Höhepunkte seiner dramatischen Schöpfung darstellen, sind drei Lustspiele, ein klarer Beweis wohl, dass der Schwerpunkt seiner dramatischen Gestaltungskraft nach der komischen Seite hinneigte.

Dies wird nun durch die Entwürfe in überraschender Weise bestätigt. Feste Zahlen stehen uns hier natürlich nicht zur Verfügung. Zunächst lassen es manche der aufgezeichneten Ideen resp. Entwürfe zweifelhaft, ob sie die Wurzeln eines Lustspiels oder Schau- bez. Trauerspiels darstellen. Was jedoch allgemein den Inhalt sowohl der kurzen Ideen als auch der Entwürfe anlangt, so ist er vorwiegend ein komischer. Ganz sicher hat mindestens die Hälfte aller Skizzen und Pläne einen komischen Inhalt; sie sind alle für Lustspiele aufgezeichnet und bearbeitet. Scherzspiele, Singspiele. Possen, für die sich ganz vereinzelte Beispiele finden, gehören ebenfalls hierher. Schauspielentwürfe und Pläne zu Trauerspielen teilen sich ungefähr in die zweite Hälfte. Klar also ist, dass Gutzkow in seinen Entwürfen wenigstens jenes Programm Steeles in *Richard Savage* durchaus befolgt hat. Wenn er es in der Praxis nicht immer durchführte, so kann das natürlich von Umständen abhängen, die man in ihrer Allgemeinheit nicht bestimmen kann. Als Thatsache lässt sich jedoch noch das Eine anführen, dass sich in seinen Schauspielen sehr viel komische Züge finden, dass er besonders die den Akt einleitenden Scenen humoristisch zu färben liebt.

Mit noch grösserer Consequenz sehen wir in den Gutzkowschen Entwürfen den zweiten Punkt jenes Programms befolgt, in der Dichtung *satyrische Gemälde* zu geben. Hier sind wir nicht allein auf die Lustspiele angewiesen.

Auf Seite 124 des ersten Tagebuches zitirt Gutzkow den fränzösischen Dichter Molière und dessen *Bourgeois gentilhomme,* er las ihn also und schöpfte Anregungen daraus. Ferner machte er später im *Urbild des Tartüffe* diesen Dichter persönlich zum Helden eines Lustspiels, ein Beweis ohne Zweifel, dass diese Dichtergestalt sein sympathisches Interesse besass. Dem Molière dieses Lust-

spiels legte er ausserdem Worte in den Mund, die längst als Gutzkows eigenste Ueberzeugungen anerkannt sind, abgesehen davon, dass auch sonst die Figur und das ganze Stück persönliche Züge an sich tragen. Dasselbe gilt aber auch von manchen andern Aeusserungen, die in diesem Lustspiel gethan werden, besonders von denen des Lefèvre. Dieser rät u. A. dem Chapelle, Molière auf seinem eigenen Felde zu schlagen, indem er dieselben Stoffe behandeln solle, wie dieser: *Nimm Dir irgend ein Laster, irgend eine Thorheit der Zeit heraus.* Das ist ein echt Molièresches Motiv; erzieherisch wirken soll die Dichtkunst. Dieses Motiv finden wir denn auch bei Gutzkow in hervorragend starkem Umfange vertreten. Wir sehen es nicht nur aus Gutzkow gesamter, vorwiegend kritischer Lebensthätigkeit, aus seinen zahlreichen Schriften, die gradezu pädagogische sind oder doch zahlreiche pädagogische Elemente enthalten, wie seine Romane: *Blasedow und seine Söhne* (Stuttgart: Verlag der Klassiker 1838) und *Die Söhne Pestalozzis* (Berlin 1870, Otto Janke.) Das ergibt sich vor allem in klarster Weise aus seinen Entwürfen, die vollauf bestätigen, was Johannes Proelss in seinem *Jungen Deutschland* (S. 340) von Gutzkow sagt: *Ein Stück Priestertum blieb all seinem Wirken eigen.* Die Entwürfe machen es zur unumstösslichen Gewissheit, das Gutzkow von dem Selbstzweck der Kunst nicht befriedigt war, dass er nicht nur künstlerisch sondern auch moralisch, erzieherisch wirken wollte. Er ist als Dichter immer Pädagog gewesen.

Ob die Tugend am Schlusse des projektirten Stückes siegt, oder nicht, will hier nichts besagen. Beweiskräftig ist zunächst die Art der Stoffe, die sich Gutzkow zum Zweck dichterischer Behandlung aufnotirt. Da begegnet uns denn wieder das Wort aus dem *Urbild des Tartüffe*, wir sehen, dass es alle möglichen *Thorheiten der Zeit* sind, mögen sie nun liebenswürdig oder peinlich sein, die des Dichters Phantasie beschäftigen, menschliche Schwächen, die die Kritik herausfordern, und die denn allerdings auch zu Lustspielen sich am besten eignen. Auf Seite 65 des ersten Tagebuches hat sich der Verfasser sogar ein ganzes Verzeichnis derartiger Thorheiten zusammengestellt, und diese Seite ist typisch für den Gesamtcharakter der Entwürfe. Sie muss daher an erster Stelle hier folgen: *Thorheiten der Zeit. Ueberhebung über Stand und Rang. Der Bürgerliche will adlige Manieren affektieren. Der Adel kokettirt mit seiner Bürgerlichkeit. Reichtum und Glanz ohne den Anstand dafür.*

Bei Juden besonders. Die Blasirtheit. Der feiste Blasé. Frauen. Die gelehrten Frauen. Die emancipirten Frauen. Religiöse Verirrungen.

Diese Aufzeichnungen sind ein vollständiges Stoffprogramm, und es reizt für die einzelnen Kategorien Beläge zu suchen oder das Programm zu erweitern. Eine Stoffübersicht der Gesamtentwürfe wird stets eine zufällige Zusammenstellung sein, da der Dichter in der Wahl seiner Stoffe dispositionslos verfährt. Das obige Programm ist ebenfalls ohne logische Gliederung zusammengestellt. Halten wir uns jedoch an seine einzelnen Punkte, so lässt sich nach ihnen so ziemlich der ganze Inhalt der Entwürfe erschöpfen.

Da haben wir denn als erste *Thorheit der Zeit: Überhebung über Stand und Rang.* Dieser Punkt gewährt einen Ausblick auf ein weites Feld, das Gutzkow denn auch vielfach zu bebauen versucht hat. In seinen fertigen Werken wird das soziale Motiv oft genug angeschlagen, ich erinnere nur an die Schauspiele *Werner*, *Schule der Reichen*, *Ottfried*, an die Romane *Die Ritter vom Geist* und *Die neuen Serapionsbrüder.* So wie es sich aber in mehreren der grössern Entwürfe als Haupttriebfeder der ganzen Handlung darstellt, hat er es in Wirklichkeit niemals dramatisch ausgearbeitet. Mehrfach begegnet uns dort der genannte Gegensatz; die schon in der historischen Uebersicht erwähnten Titel wie *Der Stolz und die Ehre der arbeitenden Klassen* (n[1] 91/3), *Adelig und edel* (n[1] 95, derselbe Titel n[1] 142/6), *Standesvorurtheile* (n[1] 208/18) sagen genug. Das Duell und die Frage der Satisfaktionsfähigkeit spielen in diesen Entwürfen eine wichtige Rolle. Bemerkenswerth ist ohne Zweifel, dass die zitirten Entwürfe alle in hervorragender Weise eingehend und umfangreich sind. Eine interessante Vertiefung erhält dieser Konflikt n[1] 41: *Ein adeliger alter Herr erhält einen jungen Menschen zur Erziehung (vom Staat) der wahrscheinlich adlig ist. Um zu erproben, ob er's ist, giebt er ihn zur Erziehung unter andre bürgerliche Kinder. Sein adliges Blut wird schon herausschlagen, denkt er. In der That, der Junge thut alle möglichen adligen Streiche, die der Alte mit Entzücken wahrnimmt. So fort. Aufklärung. Er ist — bürgerlich! Er hat schon eine Nichte des alten Herrn zur Braut. Gute Miene zum bösen Spiel. Nein sagt der Alte am Schluss, die Welt geht unter. Die Bürgerlichen sind nicht mehr hinter uns zurück.*

Zu dieser Klasse von Motiven nun gehört denn auch alles, was als Mittel zu jener *Ueberhebung über Stand und Rang* dienen kann: Das Hervorkehren einer falschen

Aeusserlichkeit zur Verdeckung eines andern Innern. *Sein und Schein* ist das 18. Kapitel in Gutzkows Roman *Fritz Ellroth* (Jena: Herm. Costenoble 1874 2. Aufl.) überschrieben, und diesen Gegensatz sehen wir denn auch ungemein häufig in den Entwürfen: *Die Sucht, etwas sein zu wollen, in einem Lustspiel geisseln. Ein allgemeines Drängen nach Effekt und andre Menschen als Relief gebrauchen.* (n² 69). Hier hat der Dichter dieses Motiv in seiner Allgemeinheit erfasst und für die verschiedensten Aeusserungen desselben finden sich Beispiele. *Komisch ist ein Deutscher,* heisst es n¹ 61, *der mit Gewalt für einen Franzosen gelten will u. ohne französich recht zu können, ein gebrochen Deutsch redet.* Ferner n¹ 72 nebst andern Motiven unter dem gemeinsamen Titel *Lustspielmomente*: *Komisch ist jeder bornirte Charakter, der nach unverdienten Auszeichnungen strebt.* Der Titel *Aufsehen will sie machen* (n² 54/7) deutet schon auf den Inhalt des nachfolgenden Lustspiel-Entwurfs hin.

Die gröbsten Aeusserungen dieser Scheinsucht sind natürlich die Scheu vor dem Geständniss der Armut und das Zurschautragen eines geschwindelten Reichthums; auch diese sind in den Entwürfen mehrfach behandelt. n¹ 119/22 heisst es in einem *Die stille Familie* betitelten grössern Entwurf: *Komisch der Contrast des Pauvren u. der äussere Schein.* Zum Höhepunkt geführt ist das Motiv n¹ 129; eine Weltdame hat sich, um zu glänzen, ruinirt. In den *Neuen Serapionsbrüdern* haben wir diesen Fall bei der Weltdame Edwina.

Die Eitelkeit, sich anders zu geben als man ist, bildet das Grundmotiv eines späten Entwurfs, der die Ueberschrift trägt *Der beste Bruder nicht.* Und diese Schwachheit wirkt besonders komisch, wenn sie bis zur Vergewaltigung des eigenen Charakters geht, wie dies Gutzkow in einem historischen Lustspiel über den Preussenkönig Friedrich I. hatte darstellen wollen. n¹ 53 heisst es: *Lustspielstoff. Friedrich I von Preussen ahmte Ludwig XIV. in allem nach. Unter a. gehörte zur damaligen Würde eines Königs auch seinerseits eine Maintenon, eine Mätresse zu haben. Es war Gräfin Sophie Charlotte* (diese zwei Vornamen stehen etwas seitwärts.) *von Wartenberg, mit der er nun des Abends Scheines halber spazieren ging* (ein Wort unleserlich). *Sonst war er der gehorsame Sklave seiner geistreichen Frau Sophie Charlotte (Freundin Leibnitzens) die alle diese Dinge arrangirte. Deutsche Ehrlichkeit, Tugend u. Pedanterie u. zwangsweise französ. Frivolität.* In dieselbe Kategorie fällt auch n² 61: *Komischer Charakter ist einer, der für sich immer sich überlegt, wie*

schlau u. pfiffig er manches anfassen wolle, so wie er aber in die Lage kommt, es zu thun, grad u. ehrlich ist. Der Gegensatz zwischen Wollen und Können ist bei den meisten dieser Skizzen die psychologische Grundlage. Noch eine Idee sei hier angeführt: *Es will sich jemand einen Charakter ausbilden und weiss nicht welchen.* (n[1] 38).

Dass sich der Trieb, an lebenden Personen Studien zu machen, auch hier äussert, ist selbstverständlich; er führt zur Beobachtung jeder kleinen persönlichen Eitelkeit; unschuldig scheinende Fehler spitzen sich im Geiste des Dichters zu Konflikten zu. So heisst es n[1] 31: *Ein junger Mann, der alle Thüren zuschliesst, und Toilette macht u. sich in Verbeugungen u. im Tanzen übt (seine Geliebte oder eine Dame, der er die Cour machen will, belauscht ihn).* Oder n[1] 90: *Eine alte verliebte Närrin, die gern möchte, dass sich ihretwegen zwei schiessen. Ein Duell veranlasst zu haben, entscheidet den Werth einer Frau.* Auf derselben Seite findet sich noch ein anderes derartiges Motiv: *Junge Stutzer, die auf einen — Kinderball sich einladen lassen u. thun, als wenn sie da noch hingehörten.* n[1] 147: *Geschichte einer Eitelkeit, die ihr Bild auf die nächste Ausstellung giebt, alles vorbereitet, die Kritik u. durch einen Druckfehler (alt statt kalt) um die ganze Wirkung kommt.* Auch harmlosere Eitelkeiten und Schwachheiten zieht Gutzkow in den Kreis seiner Pläne. So n[2] 11: *Ein Mann, der seine Frau bildet. Die Präpositionen, die den Dativ regieren. Das gemeinschaftliche Schreiben eines Briefes an eine Dame, der man in feiner Weise danken will. (Der Mann gibt immer abstrakte Wendungen, die Frau concrete.) Zuletzt hat sie den Brief eigentlich geschrieben, aber er sieht ihn mit Wohlgefallen noch einmal durch, als sein Werk,* oder n[1] 155: *Ein Intendant eines kleinen Hoftheaters hat einen ausgezeichneten Tenoristen, den man ihm um jeden Preis streitig machen will. Schon kommen Impressarien von allen Seiten, der Contrakt geht zu Ende, der Intendant ist in Verzweiflung. Wie den Sänger fesseln? In seiner Verzweiflung fällt er darauf, eine Intrigue einzufädeln, die den Ten. fesselt. Nämlich er lässt den Sänger glauben, die Fürstin wäre in ihn verliebt. Daraus ergeben sich dann allerhand komische Verwicklungen.* Jede Art von Renommage erscheint dem Dichter als dankbares Motiv, z. B. n[1] 186: *Einer der thut als hätte er überall Einfluss u. Connexionen.* Von einem Manne, an dem er diesen Zug beobachtet haben kann, erzählt Gutzkow in seinen *Rückblicken* (S. 261).

Die Blasiertheit. Der feiste Blasé, auch diese Motive finden wir in den Entwürfen mehrfach vertreten, so n[1] 43: *Herr von Weltenschmerz. Ein dicker Garçon, der wenig*

spricht, aber viel isst. Man stellt ihn vor, Herr Baron von Weltenschmerz, ein Mann mit seinem Jahrhundert zerfallen. Er spricht nichts u. frägt endlich: Haben Sie schon gefrühstückt? Man bringt ihm ein Frühstück. Einzelne Pausen, die er zum Reden findet, füllt er mit Phrasen wie: zerrissen, abgestanden verkohlt u. s. w. aus. Das Komische des Gourmands findet sich überhaupt bei Gutzkow häufiger. Ich erwähne nur n[1] 6: *Komisch ist eine kleine Flussflotille, die eine Gesellschaft führt u. das Boot, auf welchem die Küche ist, bleibt zurück u. verliert sich aus dem Gesichte. Die Gourmands sind ausser sich.*

Gelehrte und *emancipirte* Frauen sind ebenfalls nicht vergessen. Der Titel eines umfangreichen Lustspiel-Entwurfes, *Die Blaustrümpfe* n[1] 168, weist schon darauf hin.

Die obige Zusammenstellung von *Zeitthorheiten,* wie Gutzkow sie nennt, lässt sich natürlich noch stark erweitern; es ist daher unmöglich, die zahlreichen Stellen, die noch hierher gehören, alle aufzuführen.

Eine Beobachtung ist jedoch hier noch einzuschalten, dass nämlich gewisse Stände bei diesem Studium der *Thorheiten* besonders gut bedacht werden. So nimmt er z. B. die Bedienten sehr häufig unter die kritische Lupe. Nur eine Stelle sei hier berücksichtigt, n[1] 123: *In einem Stück einen Bedienten aufführen, der in Mussestunden französische Stücke übersetzt.* Es stellt sich heraus, dass er ohne Kenntnis der französichen Sprache, lediglich mit Hülfe des Lexikons, dieser literarischen Schwäche huldigt; Fehler, die er macht, entschuldigt er als *geniale Nachlässigkeiten.* Ein entsprechendes Motiv hat Gutzkow in seinem Lustspiel *Anonym* verwertet. Viele grösseren Entwürfe und auch die vollendeten Dramen sind mit solchen Bedientenscenen als Akt-Einleitungen ausgestattet

Auch die Künstler sehen wir von der kritischen Feder unseres Dichters bevorzugt; n[1] 187 heisst es: *Künstler Charlatanerien. Vorfahren — Besuche — Bediente schicken — Schulden haben, des Effektes wegen.*

In der Ueberschrift *Thorheiten der Zeit* bekundet sich übrigens schon jener weite Blick des Dichters, die Dinge aus der Vogelperspektive zu überschauen, die schon charakterisirte Neigung, seinen Gebilden eine kulturhistorische Grundlage zu geben. n[1] 131 heisst es: *Ansätze zur Untreue, zum Ausserordentlichen, Excentrischen, deren Consequenzen und Verwickelungen komisch werden. Die halbe Genialität liegt in der Zeit.* Und daher finden wir auch als letzte *Thorheit der Zeit* die in sozialer Beziehung folgenschwere der *religiösen Verirrungen* mehrfach vertreten. In dem Plan zu dem Lustspiel *Lenz und Söhne*

n[2]19 stellt er diese religiösen Verirrungen zusammen. *Bediente ertragen, um sie zu bessern. Verbrecher liebkosen, als Stoff der christlichen Liebe . . . . Tägliche Zusendungen von Comptes rendus aller möglichen Vereine. Verein zur Humanität. Frauenverein. Besserungsverein. Gesindebelohnungsvereine. Die Sklaverei. Der Friedenskongress. Thierpflege. Uebergang zu Hunde- und Katzenzucht . . . . Religionsschwankung.* —

Diese stoffliche Uebersicht ist nun nicht etwa willkürlich, indem man von Stoffen anderer Art vielleicht eine ebenso grosse Masse beibringen könnte. Nein, speziell jene aufgezählten herrschen in auffälliger Weise vor und drücken der Gesammtheit ihr charakteristisches Gepräge auf. Eine fröhliche Kunst ist es also nicht, die wir unsern Dichter ausüben sehen, sondern ein herber Bodensatz ist fast allen seinen Gebilden eigen. Vielleicht nicht so vorteilhaft für den Künstler, ist diese Thatsache um so empfehlender für den Menschen. Gewiss ist man berechtigt, aus der Art der Stoffe, die ein Dichter mit Vorliebe behandelt, einen Rückschluss auf seinen Charakter zu machen, und da ist es denn vor allem die Wahrheitsliebe, die sich als Haupteigenschaft aus den Entwürfen für ihren Verfasser zu erkennen gibt.

Doch die Art der Stoffe, die Gutzkow bevorzugt, soll nicht allein als Beweis für seine pädagogische Dichterthätigkeit dienen. Es finden sich Äusserungen, die beweisen, dass er mit den angeführten Motiven geradezu eine moralische Massregelung vornehmen wollte. Nur zwei dieser Äusserungen seien hier wiedergegeben. n[1] 78 haben wir einen der ersten Grundgedanken zum *Urbild des Tartüffe: Ein Laster, das man noch mit der ganzen Schärfe Molières auf die Bühne bringen könnte, ist das Misstrauen, der Argwohn.* Und weiter n[2] 69: *Die Sucht, etwas sein zu wollen, in einem Lustspiel geisseln.*

Ferner zeigt sich diese Absicht des Dichters in dem Umstande, dass wir ungemein häufig den Worten *Lehre* und *Moral* begegnen. Das Lustspiel *Anonym*, dessen Entwurf sich n[1] 181/3 findet, soll ein *lehrreiches Lustspiel* geben. n[1] 97 heisst es am Ende einer kurzen Skizze: *Es gäbe viel zu lachen u. eine gute Lehre.* n[2] 101 soll sich ebenfalls eine *Moral* aus dem geplanten Stück ergeben, ohne dass er sie näher bezeichnet. Dies thut er jedoch an den meisten Stellen; nur die folgenden will ich aufführen: *Die Moral: Jenachdem die Männer die Frauen anregen, so sind sie* (n[1] 57.) *Die Lehre: Besser man tobt sich einmal gegeneinander recht aus u. lernt sich dann schätzen* (n[1] 71). Fehlen die Worte *Lehre* oder *Moral*, so sind sie häufig vertreten

durch einen Satz, in dem diese Lehre enthalten ist. So schliesst n[2] 54/7 der Lustspiel-Entwurf *Aufsehen will sie machen* mit dem Satz: *Die Frau ist die glücklichste, um die sich die Welt so wenig wie möglich bekümmert. Beate vixit, qui bene latuit.* Auch in Gutzkows fertigen Werken begegnen wir diesen guten Lehren auf Schritt und Tritt.

Diese pädagogische Absicht des Dichters hat zweifellos seinen künstlerischen Charakter mehrfach unvorteilhaft beeinflusst. Es ist nicht ohne Bedeutung, wenn Gutzkow in *Richard Savage* grade einem Journalisten die Äusserung: Lustspiele und satyrische Gemälde zu schaffen, in den Mund legt. In der That hat die zeitgenössische Wirkung seiner Dramen manchmal den Charakter der Tagesschriftstellerei. Was sich aber nach dieser Einsicht in die Entwürfe und demnach in die dichterische Anlage Gutzkows nicht ableugnen lässt, ist der tiefe sittliche Ernst, der seine Arbeiten beseelt, und den nur ein Antipode wie Julian Schmidt unserm Dichter absprechen konnte, während allmählich die Literaturgeschichte, geführt von Adolf Stern, zu anderer Ansicht sich bequemt. Was Bulthaupt von Molière sagt: *Es ist immer ein Zweck, den Molière mit seinen Dichtungen verfolgt, um dessentwillen man den Menschen in ihm doppelt hochstellen wird,* das gilt in vollem Umfange auch von Gutzkow. Ungerecht ist, diese Absicht des Dichters, erzieherisch zu wirken, mit dem Wort *Tendenz* ohne weiteres abzuthun und als egoistische Spekulation, als blosse Sensationslüsternheit, als charakterloses Streben nach Erfolg und Geld darzustellen. Aus den Entwürfen ergibt sich das Gegenteil so klar wie nur möglich, all die angeführten Stellen beweisen mit unumstösslicher Gewissheit die ernste sittliche Kraft, die unsern Dichter zu seinen Schöpfungen begeisterte. Auch Gutzkows dramatische Muse kann das, was er in dem Festspiel zu Friedrich Ludwig Schmidts 25jährigem Direktorjubiläum den *Scherz* sagen lässt, mit einer besondern Betonung der ersten zwei Zeilen für sich in Anspruch nehmen:

Die Heuchelei und Lüge hechelte
Ich muthig mit der Posse spitzem Wort:
Nicht jede Thorheit legt man gleich in Ketten,
Man wirft und neckt sie spottend nur mit Kletten.

III.

Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, welchen Umständen Gutzkow die Anregung zu dichterischer Produktion verdankt, und welche Art von Anre-

gungen in seinem Geiste am tiefsten Wurzel fassen. Nunmehr ist es unsere Aufgabe das Wachsen dieser aufgenommenen Keime zu beobachten und bestimmte Gesetze ausfindig zu machen, nach denen es vor sich zu gehen pflegt.

Es ist hier zunächst eine Scheidung zwischen kleinen und grossen Skizzen notwendig. Ich wähle der Kürze halber diese rein äusserliche Bezeichnung für einen durchaus innerlichen Begriff. Unter kleinen Skizzen sind die Notizen verstanden, denen nur ein einzelner Gedanke zu Grunde liegt; grosse Skizzen bez. Entwürfe aber sind solche, deren Inhalt schon eine nähere Beschäftigung, einen mehr oder weniger ausgedachten Plan verrät.

Von diesen kleinen Skizzen sind uns im Vorhergehenden nun schon zahlreiche begegnet. Vor allem gehören zu ihnen die vielen persönlichen Aufzeichnungen, wie z. B. n[1]31: *Die Birchpfeiffer mit ihrer stillen Wohlthätigkeit.* Es liegt in der Natur dieser kleinen Skizzen, dass sie meist auf Charaktere Bezug haben, und in der That enthalten sie denn auch meist beobachtete oder improvisirte Charakterzüge, wie n[1]72: *Komisch ist jeder bornirte Charakter, der nach unverdienten Auszeichnungen strebt.* Oder n[2]58: *Ein Kaufmann will sich nicht früher für bankrott erklären, bis er nicht seine Tochter verheirathet hat,* ein Motiv, das in dem unveröffentlichen Schauspiel *Die Diakonissin* und in der spätern Novelle gleichen Namens verwertet worden ist.

Der kleinen Skizzen, die auf die Handlung des Stückes gehen, sind in der That äusserst wenige. Als Beispiele seien angeführt n[1] 38: *Es will sich Jemand einen Charakter ausbilden u. weiss nicht welchen.* Ferner die zwei Notizen n[1] 51: *Fern und Nah. In der Ferne eine Liebe suchen, die man in der Nähe hat u. nicht entdeckt,* und *Die Windbraut. Nach Geld heirathen u. sich täuschen.* Manchmal drückt sich solch eine einzelne Idee in einem blossen Titel aus, so n[1] 96: *Was ich nicht weiss, macht mich nicht heiss.*

Neben diesen kurzen Ideen, die bereits den Keim eines Stückes in sich tragen, steht nun noch eine grosse Reihe von Einfällen, Pointen, Wortwitzen etc., die sich der Dichter notirt, um sie gelegentlich bei der Arbeit zu verwerten, z. B. *Von einer Cokette: Sie kann nur weinen, wenn sie will, nicht wenn sie muss* (n[1] 110), oder *Mädchen, die schön sind, sind Engel, aber Mädchen, die schön sind u. zugleich Geld haben, sind Erzengel* (n[1] 44.) Der Charakter auch dieser Entwürfe ist vorzugsweise ein komischer. Ernsterer Art seien folgende Einfälle genannt: *Componisten sind*

Freie, Virtuosen nur freigelassene emancipirte Sclaven (n[1] 43.) *Der abstrakte Kopf hat nur ein System der Aesthetik. Der Künstler für jedes Werk, das er schafft, ein andres.* (n[1] 151.) Natürlich muss bei diesen ernsten weit mehr noch wie bei den komischen Einfällen die Frage offen gelassen werden, ob sie für den Gebrauch auf der Bühne bestimmt waren. Die Möglichkeit liegt ja selbstverständlich vor. Ausdrücklich bezeichnet ist diese Bestimmung nur an einer Stelle: n[1] 88: *Ein Leihhaus ist Beichtstuhl menschlicher Leiden. Zu brauchen für die Bühne.* Ganz gewiss dient diesem Zweck auch eine Anzahl von Einfällen ebenfalls durchweg komischen Inhalts, die sich gleich in Dialogform geben; ihre Pointen sind eben durch diese Form bedingt, z. B. n[1] 90: *Schreiben sie nur à Mr. Cohen in Paris. Es weiss jeder!* Oder n[1] 137, wo gleich zwei derartige Einfälle sich finden: *Dummheiten. Haben Sie einen guten Koch? Ach es ist ein ganz guter Mensch. — Ich habe meine Nadel wiedergefunden. Na, dann ists nur gut, dass Sie sie nicht verloren haben.*

Sehr interessant für Gutzkows geistige Richtung ist hier eine Reihe derartiger Einfälle, die philologischer Natur sind. Sie sind natürlich nicht immer ernst gemeint, obwohl sich auch in den prosaischen Schriften diese Neigung, Philologie zu treiben, mehrfach äussert; manchmal laufen sie eben nur auf einen Wortwitz hinaus. Dies ist der Fall n[1]116: *Das deutsche Wort Ruhm entstand aus Rumor. Den Ruhm haben wir oben abgeschöpft, hinten das or (Gold) hat dem Ruhm nicht folgen wollen.* Ferner *Man ehrt bei uns den Bauer dadurch, dass man ihn ert* (n[1] 184), soll wohl be- deuten mit »Er« anredet.

Damit ist das, was diese kleinen Skizzen Bedeutsames aufweisen, erschöpft. Es folgt nun die unzählige Menge der mehr oder minder grossen Skizzen, von denen man eigentlich erst mit Recht sagen kann, dass sie schon einer dichterischen Thätigkeit ihre Entstehung verdanken. Diese dichterische Thätigkeit nun zeigt ganz charakteristische Merkmale.

Gutzkows rasche Arbeitsweise ergibt sich schon aus dem fabelhaft grossen Umfang seiner Werke. Vor allem klar aber zeigen die Entwürfe, dass seine dichterische Auffassung und Thätigkeit ungemein schnell vor sich gingen. Ob er den einen Stoff sofort für die Novelle, den andern für das Drama bestimmt, ist hier unwesentlich. In der That hat er ja die grössere Mehrzahl seiner Stoffe vom Standpunkte des Dramatikers aus notirt, wenn er sie auch später novellistisch behandelte. Eine solche dramatische Vergangenheit haben z. B. *Die*

Diakonissin, *Hohenschwangau* (später *Die Paumgärtner von H.* betitelt), *Die neuen Serapionsbrüder*, viele Motive aus den *Rittern vom Geist* u. a. Ein ausgesprochenes Zaudern, ob er den vorliegenden Stoff für Novelle oder Drama bestimmen soll, findet sich äusserst selten. So schreibt er wohl den Titel eines schon weiter ausgearbeiteten Entwurfs *Der treue Sekundant* aus dem zweiten Tagebuch (S. 82/4) in das dritte (S. 10) über und stellt darunter die Frage *Wol lieber Novelle?* Wichtig aber ist bei Beurteilung dieses Falles, dass in der Zeit, aus der n³ stammt, des Dichters dramatische Kraft abgenommen und er sich fast ausschliesslich dem Roman zugewandt hatte.

Noch seltener tritt ein Bedenken hervor, ob ein Stoff sich besser für ein Schauspiel oder ein Lustspiel eignet. Von diesen Ausnahmen sei nur n¹ 101 erwähnt, der Entwurf *Ein Drama*. Der Stoff wurde später in *Die Diakonissin* hineinverwebt. Zum Schluss heisst es: *Kann auch Lustspiel sein.*

Im Ganzen trifft man kaum auf ein halbes Dutzend derartiger Stellen, ein Beweis, dass Auffassen und Unterbringen der Stoffe bei Gutzkow so ziemlich eins waren, und er fast nie die einmal gewählte Form verwarf.

Nicht viel öfter begegnen wir Eventualitäten und Schwankungen in der Entwicklung der Handlung. Nur sehr selten leitet ein Satz in den Entwürfen mit *vielleicht* ein; ich zähle nur eine Stelle im ersten (n¹ 119) und drei im zweiten Tagebuch (n² 70/1. 76. 106). Und ebenso selten findet sich, dass Gutzkow zwei Eventualitäten etwa mit *Entweder — oder* gegenüber stellt. Gutzkows Phantasie funktionirte also ungemein sicher; schnell baute sich ein fester Plan vor seinem schaffenden Geiste, ohne dass er auch nur im Einzelnen dunkel und ungewiss gewesen wäre. Ob nun die einzelnen Entwürfe bei ihrer wirklichen Ausführung und Vollendung eine Verschiebung erlitten, müssen erst die Specialuntersuchungen lehren. Soweit sich diese Frage aber hier beantworten lässt, zeigen auch sie in den meisten Fällen das Festhalten an dem einmal umrissenen Plane. Auch die Titelfrage macht Gutzkow im grossen Ganzen wenig zu schaffen; meist bleiben die einmal gewählten Titel bestehen und finden sich auch in den fertigen Stücken wieder oder sie erleiden geringfügige Aenderungen.

Die Schnelligkeit der dichterischen Thätigkeit die jene Thatsachen illustriren, hat einen ungemein wichtigen Umstand zur Folge. Als eine Haupteigenschaft der Entwürfe ergibt sich nämlich, dass sie fast keine ob-

jektiven Schilderungen enthalten. Was sich Gutzkow notirt, ist alles Handlung; keine Ruhepunkte, keine behaglichen Schilderungen, keine Ausblicke auf die Entwicklung des Stücks aus der Perspektive. Ohne Rast und Ruhe rollt die Handlung fort, Personen kommen und gehen, wir befinden uns gleichsam immer auf der Bühne.

Der Gang der dichterischen Auffassung bei Gutzkow ist also der: Fast gleichzeitig mit dem ersten Gedanken schiesst ein Plan in die Höhe. Inhalt und Form entstehen fast zur selben Zeit; das haben wir schon gesehen. Dasselbe ist aber auch bei dem ganzen Aufbau des projektirten Stückes der Fall, er wächst mit bewundernswerter Schnelligkeit aus dem Grundgedanken hervor.

Dies zeigt sich vor allem in dem fast regelmässigen Fehlen jeder Exposition. Mit wenigen Ausnahmen beginnen die Entwürfe sofort mit der Handlung auf der Bühne, mit einem Akt, der allerdings nicht immer der erste ist. Eine der seltenen Ausnahmen ist der Entwurf A zum *Weissen Blatt*, den wir noch kennen lernen werden; hier haben wir allerdings einige kurze, vorbereitende Bemerkungen, die aber sehr bald in die thatsächliche Handlung übergehen, wie dies auch bei den wenigen übrigen Ausnahmen regelmässig der Fall ist. Dass es den Dichter aber trieb, auch dort gleich mit dem ersten Akt einzusetzen, zeigen die durchstrichenen Worte *1. Akt* am Anfang jenes Entwurfs. Nicht anders ist es bei Entwürfen zu historischen Dramen, zu denen man doch am ersten einleitende Vorbemerkungen erwarten sollte. Auch ihnen mangelt jede Exposition. So beginnt z. B. ein historisches Lustspiel folgendermassen: *Canning, Einaktiges Lustspiel nach den Mittheilungen eines Arztes Thl. III. Warren — Haushofmeister. Die Familie. Kaffee nach Tisch* u. s. w. In den drei Tagebüchern findet sich nur einmal der Rest eines grössern historischen Auszuges. Das ist der über Patkul (n[1] 27) und den hat Gutzkows Frau Amalie geschrieben. Ferner hat ihm, wie schon berichtet, Therese von Bacheracht den historischen Stoff für die *Paumgärtner von Hohenschwangau* vermittelt. Von Gutzkows eigener Hand finden sich also gar keine Abhandlungen, Auszüge oder Aehnliches über die geschichtliche Grundlage seiner Stücke. Was auf historische Studien hinweist, sind nur ganz kurze Notizen über Einzelheiten. Dennoch war Gutzkow anerkanntermassen, besonders was seine Kenntnis des Reformationszeitalters betrifft, ein guter Historiker; es musste ihm demnach eine kolossale Gedächtniskraft zu Gebote stehen.

Ein anderer Beweis für die schnelle Auffassung, die Gutzkow eigen war, ist die *sichere Akteinteilung*, zu der er bei allen Entwürfen gleich von vornherein schreitet. Die umfangreichsten Entwürfe beginnen ohne Weiteres mit einem festumrissenen ersten Akt. Der Entwurf z. B. zu *Wullenweber* zeigt auf 8 Seiten ein Vorspiel und 5 Akte, die völlig skizzirt sind, ohne jedes Schwanken, ob eine Scene nicht besser in den folgenden oder den vorhergehenden Akt verlegt wird. Bezeichnend ist auch, dass ganz dürftige Skizzen schon eine Akteinteilung aufweisen, dass manchmal nur ein einziger Akt überhaupt notirt ist. Typus der ersten Art ist die Skizze *Der Gouverneur von Luxemburg* (n[1] 105) *Braut Freund 1 Akt ist fertig.* (?) *2 Akt Freund u. Luxemburger Gegenintrigue.* Als Typus der zweiten Art gilt n[1] 29: *Der Ehescheue. Lustspiel Jemand, der eine Todesangst vor der Ehe hat. 1. Akt. Hochzeitstag ist da. Eben in das Zimmer der Trauung treten; da ganz erschöpft. Mein Gott ich kann nicht; nein, es ist ein zu wichtiger Schritt! u. so immer fort, bis er zuletzt wirklich das Mädchen nicht bekommt. Der Charakter zu zeichnen fast wie Falkland in Sheridan's Rivals.* Nur ein Fall lässt sich anführen, wo Gutzkow überlegt, in welchen Akt er ein Motiv legen soll. In dem ziemlich grossen Entwurf *Standesvorurtheile*, (n[1] 208/18) zu dem er alle 5 Akte skizzirt, heisst es im dritten Akt: *Oder in den 2ten Akt die Erörterungen darüber etc.? Dann gäbe der Schluss des 2ten Aktes erst den des 3ten.*

Ebenso wenig erwähnt Gutzkow in seinen Notizen, wie das eine oder andere Motiv anzulegen ist, welchen Zweck diese oder jene Scene haben soll. Er stellt keine Betrachtungen darüber an, welche Stellungen einzelne Personen im Stück einnehmen, in welcher Art die Motive zu behandeln sind, welche Wirkung er sich von bestimmten Momenten verspricht, und wie die zahllosen Ueberlegungen alle heissen. Wir sehen nur die Resultate von all dem vor uns. Gegenteilige Beispiele sind seltene Ausnahmen, die deshalb unser Interesse verdienen. n[1] 12 steht der *Stoff zu einem kleinen Scherzspiele in Versen u. einem Act.* Zum Schluss der kurzen Skizze heisst es: *Eine beschämte u. heitere Auflösung.* An allen andern Stellen schliesst Gutzkow einfach die Handlung ohne ein derartiges Urteil. n[1] 124 lautet der Schluss eines ebenfalls kurzen Entwurfes, der nur erst einen Akt umfasst: *Steigern sich so, dass der 1. Act mit der sichern Aussicht schliesst, dass sie den Contract nicht erneuern werden.* Eine ähnliche Stelle findet sich in dem Entwurf *Standesvorurtheile* (n[1] 208/18): *4ter Akt. Hier muss es dahinaus laufen, dass es eben als eine*

Unmöglichkeit sich ergibt, dass etc. Derartige Ausblicke auf das Ziel eines Aktes oder gar des ganzen Stückes pflegt unser Dichter eben sonst nicht zu halten. Er lässt die Handlung einfach weiter gehen, ist sich derartiger Rücksichten im Innern wohl bewusst, legt aber in der Regel kein Geständnis davon schriftlich nieder. Eine Notiz n[2] 114/7, wo es heisst: *Alle Sentimentalität aus dem Stoff fort,* ist die einzige Stelle, wo Gutzkow sich schriftlich über die Art der Bearbeitung Rechenschaft gibt.

Ebenso wenig bezeichnet er den Zweck und die Bedeutung einzelner Personen, Scenen und Akte. Eine merkwürdige Ausnahme macht n[3] 9, wo er sich unter dem Titel *Der Blumenstrauss* eine Scene notirt, welche ausdrücklich die *Hauptscene* sein soll. Ebenso ungewöhnlich heisst es im Entwurf zum *Uriel Acosta* (n[1] 196) *(1. Akt) 2. Scene. Jochai allein. Kurzer ihn charakterisirender Monolog. Ha welche Verschwendung!* Die ausdrückliche Bemerkung, dass dieser Monolog zu Jochais Charakterisirung dienen soll, ist eine seltene Ausnahme.

Die letztere Notiz führt uns auf die Charakterisirung. Hier stellt sich denn eine ausserordentlich überraschende Thatsache heraus, der Mangel jeglicher Charakterisirung. Wenn wir bei Schiller grosse Abhandlungen über die einzelnen Charaktere, ganze Sammlungen von Einzelzügen zu ihrer Schilderung vorfinden, so haben wir in den sämmtlichen Entwürfen Gutzkows nicht mehr wie ein einziges Beispiel, das eine Charakterisirung genannt zu werden verdient. Es steht im Entwurf A zum *Weissen Blatt* (n[1] 33) und lautet: *Die Älteste muss ein noch nie auf der Bühne gewesenes Weib sein; mit der Tiefe einer Rahel und der Poesie einer Bettina. Sie muss in den erhabensten Gefühlen heimisch sein und ihre Resignation dadurch motiviren, dass sie zuviel Philosophin ist, um so wie andere schwächere Weiber bemitleidet zu werden.* Im Entwurf B zum selben Stück (n[1] 81/4, macht Gutzkow auch über ihre Stellung im Stück folgende Bemerkung: *Marianne muss schon im ersten Akt die Hauptperson sein. Alles muss von ihr reden, sie preisen, auf sie hindeuten.* Dieses Beispiel einer vorbereitenden Charakterisirung aber steht, wie schon bemerkt, einzig da. In kurzen Skizzen überrascht ja dieser Mangel nicht. Aber auffällig berührt er in den umfangreichsten Entwürfen. Ueber kurze Bemerkungen, die den Grundgedanken einzelner Charaktere andeuten, kommen sie alle nicht hinaus. Sogar Sätze wie n[1] 27: *Patkul, der im Strom seiner grossen Entwürfe ist u. wirklich bewunderungswürdig hinreissend in der Entwicklung seiner Plane sein muss,*

oder die schon zitirte Stelle n[1] 29: *Der Charakter zu zeichnen fast wie Falkland in Sheridan's Rivals* gehören zu den Ausnahmen.

Die hier zitirten Stellen sind alle dem ersten Tagebuch entnommen. Das befremdet nicht; es liegt in der Natur der Sache, dass Gutzkow im Anfange seiner Production noch sorgsamer vorging, in den beiden spätern Tagebüchern aber dürfte es recht schwer fallen, auch nur eine kurze Bemerkung zu entdecken, die einer Charakterisirung ähnlich sähe. Diese Thatsache erlaubt einen Schluss auf Gutzkows lebhafte Phantasie, welche die Gestalten seiner Werke so lebendig vor sich sah, dass er auf eine mühsame Skizzirung und Ausmalung verzichten zu können glaubte. Ob sich daraus nicht mancher Mangel in seinen fertigen Werken erklärt, ist allerdings eine andere Frage.

Auch über die Wirkung seiner Motive und Probleme und ihre tragischen Eigenschaften gibt sich Gutzkow schriftlich selten Rechenschaft. Stellen wie n[1] 52: *Das dramatisch Schöne am Cromwell wäre dies etc.*, n[1] 92 *Gewiss eine tragische Schuld*, oder n[1] 119: *Welling's Auftreten ist vielleicht nur ein bedeutsames Gehen über die Bühne, das spannt,* — derartige Stellen liegen schon ausserhalb der Regel. Ebenso wenn Gutzkow im Entwurf *Wullenweber* (n[1] 200/7) einen Kontrast im Dialog herausarbeitet und für die Ausarbeitung dahinter setzt: *Der Kontrast durchgeführt.*

Alle diese zuletzt behandelten Fragen gehören mehr oder weniger in das Gebiet der Dramentechnik. Es ist daher die notwendige Folge, dass die Entwürfe an Winken für die Technik, an dramaturgischen Abhandlungen überhaupt nichts enthalten. Für eine Dramaturgie, die sich z. B. aus Schillers Entwürfen sehr wohl mit annähernder Vollständigkeit zusammen stellen liesse, dürfte man in Gutzkows Entwürfen völlig vergebens nach Beiträgen suchen. Nur eine einzige Ausnahme gibt es ganz am Anfang des ersten Tagebuches (n[1] 14); mit Beziehung auf den Entwurf *Gräfin Ingelheim* (n[1] 15) (Vgl. S. 5). Diese Ausnahmestelle stammt also aus einer Zeit, in der Gutzkow erst zur dramatischen Produktion überging und jedenfalls noch technische Studien machte.

Sie lautet: *1. Exposition mit überr*[aschendem] *Schluss, dem Kern der Entwicklung.*

2. Schon mitten drin im Erfolg, Objektive Malerei, [übergeschrieben] *die Personen schon daran gewöhnt, das*

Ganze etwas weiter gerückt mit einem neuen schon überraschenden u. spannenden Schlussfaktum.

3. Schwebende Situation des vorigen Faktums. Subjektive Malerei u. lyrische Parthien. Das Schwierige der Situation grell hingestellt u. eine Lösung zu einer neuen Perspektive. Eine heitere Aussicht, eine neue Situation.

4.) Die neue Situation; der Überdruss an ihr, das Künstliche derselben, ihr Morsches ganz sichtbar. Ein Versuch, auf ihr fest aufzutreten; sie bricht zusammen.

5.) Das tragische Facit. Rückkehr in den Anfang. Erkenntnis des Verlorenen u. Vergeblichen mit dem Gefühl, auch die Mittel, um neu anzufangen, verschwendet zu haben. Noch eine grossartige Aufklärung u. dann Zusammenbruch.

Auch dieser abstrakte Gang der dramatischen Handlung ist noch viel zu eng an den zu Grunde liegenden Stoff gebunden, als dass sich allgemeine Gesichtspunkte mit Bestimmtheit herausschälen liessen. Nur eine einzige technische Regel ergibt sich mit einiger Bestimmtheit daraus, das ist die von den überraschenden und spannenden Schlussfakten am Aktende, und die wird denn auch weiterhin in den Entwürfen als eine charakteristische Eigenschaft der Gutzkowschen Dramatik an vielen Stellen bestätigt.

Ausgesprochen finden wir sonstige technische Regeln absolut nicht. Gleichwohl hat man unserm Dichter selten Ungeschick in der Technik nachgesagt. Wir sind also völlig zu dem Schlusse berechtigt, dass Gutzkow die Kenntnis der Technik so sehr in Fleisch und Blut übergegangen war, dass er grosser Ueberlegungen, besonders schriftlicher, nicht bedurfte, dass sich vielmehr die zu behandelnden Stoffe von selbst in die passende Form gossen, die sich im Geiste des Dichters herausgebildet hatte. —

Die ungemeine Lebhaftigkeit der Entwürfe, die den Eindruck erweckt, als wenn wir uns unmittelbar auf der Bühne befänden, habe ich schon hervorgehoben; ebenso dass es nur Handlung ist, was sich die Feder des Dichters aufzeichnet, unter Vermeidung aller Characterisirung. Ganz enge an diese Thatsache schliesst sich nun eine andere Beobachtung. In den vorliegenden Entwürfen stellt sich Gutzkow als einen hervorragenden Situations-Dramatiker dar.

In seiner Schrift *Über Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte* (Berlin: Plahn'sche Buchhandlung 1836) sagt er S. 108: . . . *alles natürliche Dichten und Denken entspringt aus dem Einzelnen und Individuellen, so wie auch nichts den Dichter so ergreifen wird, als was ihn überrascht, näm-*

lich die Nüance. Alles Schöne wird sich dem Genius ursprünglich als eine Handlung, eine Situation, kurz als etwas offenbaren, das mit uranfänglicher Gewalt aus den Dingen selbst herausspringt und die Kreise seiner weiteren Ausführung wie ein in das Wasser fallender Tropfen von selbst zieht. Kein schöpferischer Geist nimmt zuerst eine Idee, um sich nachher die ihr entsprechenden Personen zu suchen, sondern auf jene Lichtpunkte achtet er, jene positiven, wirklichen und von der Wirklichkeit erfundenen, welche die ihnen entsprechenden Ideen von selbst ausstrahlen. Das Schöne an und für sich betrachtet in der harmonischen Gestaltung aller Theile eines Kunstwerkes, macht wohl zunächst den Eindruck des Charakteristischen nicht, und soll es nicht, da das Schöne ja nur die Einheit im Charakteristischen selbst ist; das Charakteristische aber ist es, welches die Schöpfung veranlasst. Wenn sie zuletzt schön wird, so ist uns das Uebereinstimmen des Anfangs mit dem Ende, der Ausführung mit der Idee. Diese Begriffe bleiben fest, so lange die Literatur nicht durch die Schule, sondern durch die Naivität des Genies bestimmt wird.

In diesen Worten hat Gutzkow den Gang seiner eigenen dichterischen Auffassung gekennzeichnet.

Zunächst müssen wir die Begriffe Idee und Motiv scharf fassen. Idee ist hier ein ganz allgemeiner Gedanke, der durch ein Drama oder einen Charakter verkörpert werden soll; Motiv dagegen das Mittel, das zu dieser Verkörperung dient, eine bestimmte Handlung, aus deren Verlauf jener allgemeine Gedanke sich ergibt. Solcher Ideen sind schon einige aufgeführt; vergl. S. 35. Eine sei hier wiederholt: *Es will sich Jemand zu einem Charakter ausbilden und weiss nicht welchen.* (n[1] 38). Gelegentlich enthalten diese Ideen auch einen charakteristischen Zug, z. B. n[1] 72: *Komisch ist jeder bornirte Charakter, der nach unverdienten Auszeichnungen strebt.* Derartige Ideen allgemeinsten Inhalts, die noch keinen bestimmten Vorwurf verraten, die also mit Hülfe unzähliger Motive verwirklicht werden können, finden sich in Gutzkows Entwürfen ausserordentlich selten. Fast immer schwebt schon ein gewisses Motiv dem Dichter vor, an das er gebunden ist. Nehmen wir z. B. den Lustspielstoff n[1] 54: *Ein junger reicher Adeliger kommt zum ersten Mal in die grosse Welt. Seine Lehrer sagen ihm: Nimm die Welt für schlecht. Er nimmt sie für gut, giebt jedem carte blanche, richtet tausend Verwirrungen an und erreicht zuletzt doch seinen Zweck.* Auch hier liegt eine allgemeine Idee zu Grunde, die sich vielleicht in die Goetheschen Worte kleiden liesse:

Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.

Der Dichter hat aber diese Idee schon in Motive umgesetzt, in ein bestimmtes Milieu gefasst, Personen werden schon unterschieden, es wird sogar gesprochen, die Entwicklung einer Handlung ist da. Ein ähnliches Beispiel haben wir n³ 2: *Ein schönes Motiv: Ein Kind armer Eltern wird zu einem reichen Kinde genommen u. mit erzogen. Man glaubt die beiden Mädchen sollten die innigste Freundschaft schliessen; aber der Erfolg lehrt, dss die Eltern des reichen Kindes nur auf eine Gespielin, eine Ablenkerin der Unarten ihres Kindes reflektiren.* Auch hier ist die allgemeine Idee des sozialen Unterschiedes schon in ein bestimmtes Motiv eingeschlossen. Haben wir ferner eine Notiz, die einen gewissen Charakterzug schildert, wie n² 58: *Ein Kaufmann will sich nicht früher für bankrott erklären, bis er nicht seine Tochter verheirathet hat,* so geht auch dies schon über die allgemeine Idee hinaus, es ist ein Motiv, eine bestimmte Handlung, durch die der allgemeine Gedanke zum Ausdruck kommen soll. Ebenso n² 61: *Komischer Charakter ist einer, der für sich immer sich überlegt, wie schlau u. pfiffig er manches anfassen wolle, so wie er aber in die Lage kommt, es zu thun, grad u. ehrlich ist.* Hierin äussert sich eine Scheu vor dem Abstrakten, ein starker Drang nach Leben und Handlung. Gradezu Situationsdramatik ist es, wenn es n¹ 138 heisst: *Komisch ist ein Mensch, der alles gründlich, nach Prinzipien besprechen will u. nichts als Trivialitäten sagt.* Ferner n¹ 12: *Zwei junge Ehefrauen rühmen sich die Treue ihrer Männer an; u. ebenso diese wieder die Treue ihrer Frauen, u. doch machen sie sich kreuzweise bedeutend die Cour. Eine beschämte u. heitere Auflösung.* n¹ 114: *Sehr komisch ist eine Frau, die immer sagt, ihr Mann wäre eifersüchtig u. dem es gar nicht einfällt.* n¹ 137: *Der Vielfrass. Bei einem grossen Hoffeste frisst eine Maske stundenlang alles weg. Es ist ein einziger Domino, unter dem sich nach u. nach alle dienstthuenden Gardes du corps versteckt haben.* Auch diese letztere Notiz geht auf eine Situation, wie sich dies auch in der Novelle *Der Wärwolf,* die dieses Motiv enthält, vollkommen bestätigt.

Fast in allen diesen Notizen empfinden wir einen Contrast; jeder Contrast aber tritt da am wirksamsten hervor, wo die beiden Gegensätze eng nebeneinander fühlbar werden und das ist eben eine Situation. Auf dieser beruht das Wesen des Contrastes. Solcher Contraste nun gibt es eine grosse Reihe in den Entwürfen. Mag Gutzkow nun das Wort *Contrast* ausdrücklich hinzusetzen, wie es z. B. n¹ 119/22 in dem Entwurf *Die stille Familie* heisst: *Komisch der Contrast des Pauvren u. der äussere*

Schein mit Beziehung auf ganz bestimmte Verhältnisse; oder müssen wir die Notiz so benennen, wie z. B. in einem grössern Entwurf n[1] 181/3, der die Grundlage zu dem Lustspiel *Anonym* ist: *Dodd erklärt in den Zeitungen, er hätte die Clarke nie gesehen, u. das schreibt er — in ihrem Zimmer;* schon der Gedankenstrich weist auf den Contrast hin. n[1] 159: *Komisch ist die Verzweiflung eines Geldmannes, der eine Summe an Jemanden verliehen hat, der ihn darum prellen will oder bei dem er einsieht, dass sie unsicher angelegt ist. Er darf nicht offen auftreten, denn sonst erklärt sich jener für bankerott. Daher bewegt er sich zwischen Wuth u. künstlicher zarter Schonung seines Schuldners.* All diese Ideen sind auf Situationen zugeschnitten, in denen die angedeuteten Contraste zum Ausdruck kommen.

Wir finden ferner in den Entwürfen eine Reihe von kurzen Notizen, die eine blosse Situation darstellen und deren Existenzbedingung gradezu die Situation ist. Heisst es z. B. n[1] 60: *Ein Bedienter wird von seinem Herrn gefragt: nicht wahr, Minna ist wunderschön u. dieser antwortet trocken: o ja, sie hat recht regelmässige Züge,* so liegt das Witzige dieser Notiz nicht etwa in den Worten, darüber kann kein Mensch lachen, sondern lediglich in der Situation, in dieser Gegenüberstellung von Herr und Diener. Weiter nichts wie eine Situation haben wir n[1] 31: *Ein junger Mann, der alle Thüren zuschliesst, und Toilette macht u. sich in Verbeugungen u. im Tanzen übt, (seine Geliebte oder eine Dame, der er die Cour machen will, belauscht ihn).* Auf eine Situation deuten ferner schon die ersten Worte n[1] 124 hin: *Sehr komisch ist folgendes Entree eines Stückes usw.*

Beweisend ferner für die Situationsdramatik ist auch der schon erwähnte Mangel an Expositionen, besonders in den grössern Entwürfen, es drängt den Dichter eben zur Handlung, es treibt ihn auf die Bühne, in die Situation hinein.

Vor allem aber wichtig und gradezu ausschlaggebend für den bezeichneten Zug in Gutzkows Dramatik ist die grosse Reihe von Entwürfen, die auf einer breiteren Grundlage angelegt, sich allmählich zuspitzen in eine Situation, die typisch für die ganze Idee ist und daher den Gedanken nahelegt, dass sie selbst eben die eigentliche Wurzel des ganzen Entwurfs darstellt. Diese Notizen betreffen sowohl Handlung wie Charakter. *Komisch ist ein junger Mann, der im Hause eines reichen Kaufmanns dient u. geliebt wird von der Tochter. Er soll nur einen Antrag machen, er weiss es u. kann es nicht. Er reist ab u. erst vom Postwagen herunter ist es*

ihm möglich, sich auszusprechen. n[1] 47. Das Lustspiel, das dieses Motiv behandelte, würde vielleicht heissen: *Die Liebeserklärung in der Postkutsche,* und jene Notiz trägt unleugbar den Charakter an sich, dass die letzte komische Situation der Keim des Ganzen gewesen ist. Komisch ist, heisst es n[1] 87, ein *Engländer, der deutsch fluchen u. Jemanden ausschelten will, und erst in einem Poccet-Dictionnary nachsieht, wie die ihm fehlenden Schimpfwörter heissen.* Hier drängt sich ebenso unwiderstehlich die Ueberzeugung auf, dass bloss die Situation, die Gutzkow vielleicht mit eigenen Augen irgendwo einmal beobachtete, überhaupt den Gedanken veranlasst hat. Eine typische Situation ist ferner n[1] 43: *Herr von Weltenschmerz, Ein dicker Garçon, der wenig spricht, aber viel isst. Man stellt ihn vor, Herr Baron von Weltenschmerz . . . . . mit seinem Jahrhundert zerfallen. Er spricht weiter nichts u. frägt endlich: Haben Sie schon gefrühstückt? Man bringt ihm ein Frühstück. Einzelne Pausen, die er zum Reden findet, füllt er mit Phrasen wie: zerrissen, abgestanden, verkohlt u. s. w. aus.* Die Situation ist hier die Wurzel eines ganzen Charakters. Der Contrast spielt in diesen letzten Notizen ebenfalls eine grosse Rolle.

Auf Situationen spitzen sich auch noch folgende Notizen zu: *Oder wenn die Hagn einen Liebhaber hätte, der zur Zärtlichkeit etwas faul u. dem sie das Küssen lehren will. Eine Scene wo man weiss: jetzt will sie ihn zum Kusse bringen.* (n[1] 47). Ferner *Komische Schilderung: Ein Romanschriftsteller, der bei Tritt u. Schritt von seiner Phantasie geplagt wird. Alex. Dumas. (Briefe schreiben. Verwechseln. Aufbrechen.)* (n[2] 49.) Es schwebt dem Dichter zweifellos die typische Scene vor, und indem er sich den Conflikt, der daraus resultirt, aufzeichnet, läuft diese Notiz unwillkürlich wieder auf jene Scene hinaus. Ein weiteres Beispiel sei noch n[1] 191: *Eine Fürstin will einen Badeort besuchen, kommt incognito früher an u. macht sich den grössten Spass einen Kammerherrn oder einen Abgesandten ihrer Gesandschaft zu ängstigen, der auf glühenden Kohlen harrt, die Existenz der hohen Herrschaften passend vorzubereiten, z. B. geht er nie aus, hat nur den Fliegenwedel in der Hand, um die Teppiche zu säubern u. s. w.* Die typischen Situationen sind es also, die dem Dichter vorschwebten, als er die Feder ansetzte zu schreiben.

Ist der Entwurf etwas umfangreicher, baut er sich zu einer Handlung auf, so wird aus der typischen Situation eine Scene, die für das Ganze von einer gewissen Bedeutung ist, wo entweder der Conflikt auf den Höhepunkt gesteigert ist oder wo er seine Lösung findet. Ein

bezeichnendes Beispiel für den ersten Fall steht n[3] 9: *Der Blumenstrauss. Die* *Hauptscene* *muss die sein, wo sich die Wirkg. des vermeintlich von einem Anbeter empfangenen Blumenstrausses zeigt; sie ist die Liebenswürdigkeit selbst da gegen die Männer.* In der Idee Aehnlichkeit hat damit das folgende Motiv, das im *Urbild des Tartüffe* eine Stelle gefunden hat und in diesem Lustspiel zu äusserst komischen Situationen führt: *Ein Flachkopf, der ein Trauerspiel geschrieben hat, will sich zur bessern Sicherung des Erfolgs populär machen, sagt jedem Schmeicheleien, drückt jedem die Hand, ist sehr sanftmüthig, verspricht jedem die Erfüllung seiner Wünsche. Endlich war aber die Aufführung seines Stückes ein blosser Irrtum. Sein Stück hiess die Schuld. Es war aber die Schuld von einem gewissen Müllner gemeint. In demselben* *Augenblick* *wird er grob, unverschämt, flegelhaft gegen alle Welt, im* *Contrast* *zu seinen frühern Popularitätsstudien.* Die Worte *Augenblick* und *Contrast* bestätigen völlig das oben Gesagte, dass eine bestimmte Situation zu Grunde liegt. Häufiger aber sind die Beispiele, dass die kurze Skizzirung einer Handlung auf die Scene hinausläuft, die die Lösung bringt, und dass diese Scene schon in Details ausgemalt ist, die dem übrigen Plan fehlen, z. B. n[1] 71: *Zwei Leute, die sich hassen, z. B. zwei Ärzte, die im Städtchen die einzigen sind, u. die sich den Anschein der grössten Freundschaft geben. Beide z. B. lieben eine Person, streichen sich aber wechselseitig, da sie wissen, dass sie Nebenbuhler sind, die Vorzüge derselben heraus. Wirklich eine gute Parthie u. s. w. Am Schluss müssen sie so angeführt werden. Beide zum Stelldichein in der Nacht. Jeder schleicht leise heran; jeder ist angewiesen, eine verstellte, weibliche Stimme nachzuahmen, jeder hält den Andern für ein Frauenzimmer. Sie sind's! Ja wohl u. s. w. Sie nähern sich, umarmen sich, fassen ihren Bart. Zum Teufel! Sie erkennen sich u. zanken sich zum ersten Male ordentlich, dann verständigen sie sich u. die Lehre: Besser man tobt sich einmal gegeneinander recht aus u. lernt sich dann schätzen.* Hier eilt die Handlung förmlich auf die lösende Situation los. Ein weiteres Beispiel steht auf derselben Seite: *Die Feindschaft der Mad. Embden u. der Mad. Lehmann. Anonyme Briefe. Dr. Witte Rathgeber. M. Embd. hat berühmtenBruder, Mad. L. berühmten Sohn. Die Handschrift der anonymen Briefe wird durch Liebe entdeckt. Der närrische Papa zeigt das Schreibebuch seiner Tochter. Sehen Sie, wie schön das Kind schreibt. Halt, die Handschrift sollt' ich kennen.*

Die ausführlichen Entwürfe mit Akteinteilung und

genauen Einzelheiten kommen hier weniger in Betracht, da sich aus der Menge der fertigen Situationen keine einzelne mehr so auffällig hervorheben kann. Jedoch auch hier haben wir, wenn die Skizze nicht gleich mit der Akthandlung beginnt, — ein Ausnahmefall, der ja allerdings nicht häufig ist — ganz dieselbe Erscheinung, dass das Augenmerk des Dichters auf eine bestimmte Scene vorzüglich gerichtet ist und die Schilderung ihr unbewusst zustrebt. Ein gradezu klassisches Beispiel bietet der Entwurf A. (n[1] 33 Zeile 1—13) zum *Weissen Blatt*, der sich im zweiten Teil dieses Buches findet.

Aus allen diesen zahlreichen Beispielen geht nun klar hervor, dass Gutzkows dichterische Auffassung genau so vor sich ging, wie er dies von Goethe behauptet hat, dass er aus der Situation die meiste Anregung zu dichterischer Arbeit schöpfte.

Mit dieser Situationsdramatik, die sich aus Gutzkows Entwürfen als ein charakteristisches Merkmal seiner Dichtung ergibt, hängen nun ganz eng zusammen zwei andere Erscheinungen, seine Sorgfalt auf die Akt- und Scenenschlüsse und der Gebrauch der direkten Rede in den Entwürfen, d. h. der sofortige Uebergang einer Skizze in Handlung auf der Bühne.

Ich habe eben gezeigt, dass die meisten Skizzen auf eine einzelne Situation hinauslaufen. Diese Situationen bringen manchmal die Lösung des Conflikts, wie die Beispiele zeigten, sie stellen also im idealen Sinne den Schluss dar. Eines der Beispiele bekannte dies auch offen, n[1] 71 hiess es: *Am Schluss müssen sie so angeführt werden* u. s. w., und nun folgte die einzige näher ausgeführte Scene. Dass nun hier das Zusammenfallen der Hauptscene mit dem Aktschluss kein blosser Zufall war, beweisen die gesamten Entwürfe; aus ihnen geht hervor, dass Gutzkow den Schlüssen eine besondere Sorgfalt angedeihen liess, dass er an sie dachte, ehe noch der ganze Plan des Stückes feststand. Ich führe zunächst nur eine beschränkte Anzahl von Beispielen an, die aber das Gesagte genügend illustriren. Viele der hierher gehörenden Beispiele muss ich bei dem nächsten Punkt über den Gebrauch der direkten Rede verwenden; sie gelten aber auch für den hier vorliegenden Fall.

Bei ausgedehnten Entwürfen überrascht es natürlich nicht, wenn die Aktschlüsse genau ausgearbeitet sind. Aber auffallend ist es, wenn die Skizze dürftig ist, alle Einzelheiten vermissen lässt, und plötzlich eine Schlussscene wie der Kern aus der Schale hervorspringt. Ich habe schon früher das Beispiel n[1] 124 zitirt, wo der erste

Akt flüchtig skizzirt ist, und es am Ende heisst: *Steigern sich so, dass der 1. Act mit der sichern Aussicht schliesst, dass sie den Contrakt nicht erneuen werden.* n³ 13 findet sich ein ganz kurzer Entwurf, in welchem es heisst: *Am Schluss des 2ten Aktes bricht er die Fesseln.* So allgemein aber sind diese Schlüsse meist nicht. Der Entwurf *Graf Rosolin* n¹ 39 beginnt: *Erster Akt schliesst in Luxemburg. Strasse.* Es folgen dann einige Gesprächseinzelheiten. Nur die Schlussscene des ersten Aktes ist also hier noch vor dem übrigen Plan näher ausgearbeitet. Aeusserst charakteristisch ist der Entwurf n¹ 71: *Ein Professor, der nicht gut sehen kann, hat die Lust zu heirathen. Jedes Frauenzimmer hält er für eine passende Parthie u. drängt sich heran. Heirathsbüreau — Agenten. Bei Aktschlüssen, wenn ein altes Weib über die Bühne geht, schleicht er listig heran (nimmt seine Brille an die Stirne, immer seine Sitte, wenn er etwas genauer betrachten will) brr! Beim dritten Aktschluss* (das Wort „schluss" ist später hinzugefügt) *sieht er einen alten Baumstamm für eine Dame an. Beim 4ten Aktschlusse vielleicht eine Karre oder gar nichts. Er muss natürlich zu einem grössern Stück als Nebenfigur dienen. Am Schluss kann er sich an die Bassgeige im Orchester wenden. (Wo etwas brummt, da ist ein Weib nicht fern.)* Hier springt gleichsam die Handlung von Schluss zu Schluss, und es sind sogar schon Einzelheiten dieser Scenen notirt, wie z. B. *nimmt seine Brille* etc. Aehnliche Beispiele einer solchen Häufung von Aktschlüssen haben wir in dem zwar etwas eingehenderen Entwurf zu dem Lustspiel *Lenz und Söhne* n² 19/24. Doch stehen diese Aktschlüsse sofort hintereinander am Ende des Entwurfs, der allerdings hauptsächlich aus Personenverzeichnis und Aufzählung von Einzelheiten sich zusammensetzt. *Am Schluss des 3ten Aktes kommt Dremel mit der Suppe aus der Suppenanstalt. Man hatte ihn hergeschickt. Am Schluss des 5 Aktes. Dremel mit den zwei Kindern. (Es sind arme Waisen.)* Und ein weiteres Beispiel bietet n² 101. Hier ist ein Entwurf zu einem dreiaktigen Lustspiel aufgezeichnet. Nach dem 1. Akt heisst es: *Schluss des Aktes* u. s. w., ebenso nach dem zweiten und dritten.

Das Interesse für die Situation, das bei Gutzkow vorherrscht, hat weiterhin zur notwendigen Folge, dass er beim Niederschreiben an der einen oder andern Situation haften bleibt und sie lebhafter in Handlung und Rede übersetzt, als dies beim Skizziren des übrigen Planes üblich ist.

Es ist dies natürlich nicht überraschend, wenn ein

Dichter den Plan eines Stückes sich ausführlich auseinanderlegt. Da ist es selbstverständlich, dass er sich Dialogfetzen aufnotirt, dass er die Themata der Gespräche und Monologe anmerkt. Am wenigsten merkwürdig ist es da, wo der Konflikt auf den Höhepunkt hinaufgearbeitet werden soll. Derartige Beobachtungen sind denn auch bei allen grössern Entwürfen Gutzkows zu machen. Ebenso natürlich ist es, dass sich der Dichter bei Plänen, die schon eine gewisse Durcharbeitung verraten, gelegentliche unzusammenhängende Einfälle, schöne Redewendungen etc., die die rege Beschäftigung der Phantasie mit dem vorliegenden Stoff auch ausserhalb der regelrechten Arbeit produzirt, seien sie nun witziger oder pathetischer Natur, aufzeichnet, um sie vor dem Vergessen zu schützen. Das bedarf keiner besondern Beispiele.

Interessant wird dieser Umstand aber erst, wenn nur eine ganz kurze, dürftige Skizze, ja nur ein blosser Gedanke zu einem dramatischen Plan vorliegt und doch schon plötzlich direkte Redewendungen auftauchen: z. B. n[1] 52: *Das dramatisch Schöne am Cromwell wäre dies: Man geht damit um, ihm die Krone anzubieten. Alle Vorbereitungen der Republikaner, ihn im Fall der Annahme zu ermorden. Er schlägt die Krone aus u. — stirbt. Cromwell sagte zu dem, der ihm öffentlich die Krone anbot: Du närrischer Kerl.* Ein weiteres Beispiel bietet n[1] 109, wo wir die erste Idee zu der Novelle *König Franz in Fontainebleau* vor uns haben: *Bucklige, Franz I, alt, keinen schönen Mann in seiner Nähe dulden. Die Blume der Ritterschaft. Buckel rechts, Buckel links. Am Galgen ausrecken. . . . Da streckt er sich aus. Aha! der Schelm.* Hier haben wir also nichts weniger als fertige Entwürfe, und dennoch wird das drängende Wort des echten Dramatikers schon lebendig. So kann es denn auch vorkommen, dass grössere Entwürfe, die schon in Akte scharf abgeteilt sind, fast nur aus Gesprächen bestehen, die den Gang der Handlung vorstellen. Dies finden wir an vielen Stellen, z. B. n[1] 197, n[2] 54/7, n[2] 79/80, n[2] 114/7 u. a. Nach einer kurzen Akteinleitung setzt sofort der Dialog ein.

Diese direkten Redewendungen nun lassen sich psychologisch ganz folgerichtig klassifiziren. Schon das erste der beiden eben angeführten Beispiele zeigte die direkte Rede, vielleicht zur Charakterisirung des Helden, in der Scene, die zweifellos einen Höhepunkt der Handlung und auch des Charakters darstellt. Ein ähnliches Beispiel finden wir n[1] 165 unter der Überschrift *Canning, Einaktiges Lustspiel nach den Mitteilungen eines Arztes Thl. III. Warren-Haushofmeister. Die Familie. Kaffee*

nach Tisch. Warren u. Canning. Fancy. Fancy u. Addison. Warren u. Canning. Der Brief vom König! Canning allein. „Sich mit einem Portefeuille in der Tasche todtschiessen lassen!“ Canning u. Stiggins, der Sekundant. Stiggins u. Warren. Die Auflösung die, dass Addison grade dadurch, dass Canning leben bleibt u. Minister wird, Fancy heirathen kann: es handelt sich um einen Prozess. Canning reist nach London: u. man kommt überein, sich zu schiessen, wenn Canning nicht mehr Minister ist. Warren: Das wird nicht geschehen; denn ich glaube, er wird es lange sein u. zum Ruhme seines Vaterlandes. Canning: Wir wollen sehen. In jenen Worten *Sich mit einem Portefeuille in der Tasche todtschiessen lassen,* die Canning sprechen soll, kommt zweifellos der höchste Gegensatz, die Spitze des Konfliktes zum Ausdruck, und hier gerade setzt die direkte Rede ein. In einem andern schon S. 47 zitirten Falle n[1] 71 drängt die dichterische Auffassung auf die Lösung des Konfliktes hin. Durch die Eitelkeit eines Vaters wird die Schreiberin anonymer Briefe entdeckt; diese Entdeckungsscene löst den ganzen Lustspielkonflikt und hier fallen direkte Worte ein, die an sich gar keine Bedeutung haben, nur der Initiative des echten Dramatikers entspringen.

An andern Stellen sehen wir, dass der Inhalt ganzer Scenen in einer kurzen Redewendung, oft in einer direkten Frage angedeutet ist. Ein ungemein charakteristisches Beispiel hierfür begegnet uns n[1] 140. Da diese Skizze auch biographisch von Interesse ist (vgl. Seite 9), mag sie vollständig hier folgen.

Der Schwur. Trauerspiel.

Zwei Liebende fassen den Entschluss, sich zu tödten. Das Schicksal ist ihnen zu ungünstig. Sie lieben sich schwärmerisch u. denken nur an den Tod. Walter will erst Amalien, dann sich erschiessen. Er erschiesst Amalien u. hat nicht den Muth, sich selbst zu töten. Er irrt über die Gränze nach Italien, nimmt andern Namen an, kommt in Verhältnisse, die ihm das Leben immer noch erwünschter machen. Er findet Glück, findet Liebe, aber seine Seelenruhe ist hin, der Geist seiner Geliebten zieht ihn u. lässt ihn nicht. Wirst Du folgen? Ich schwörs beim ewigen Gott! hat er gesagt u. er glaubt an Gott. Die Stunde kommt: er reisst sich aus den Armen des höchsten Glückes los u. erschiesst sich, um sein Wort zu lösen.

Das Leben eine Schuld.

Act I. Man kann Verpflichtung haben, todt zu sein. Du lebst?

Act II. Du liebst?
Act III. Ich muss sterben.
Act IV. Du bists.
Act V. Sterben. Er sich. Sie sich.

Eine gleiche Inhaltsangabe des Aktes oder wenigstens einer Scene zeigt der verhältnissmässig sehr kurze Entwurf zu *Richard Savage.* Ganz unvermittelt steht da: *Sie wollen nicht? Nun so geh' ich selbst zur Königin!* (n[1] 11) In der That finden wir auch diese Worte am Schluss der 1. Scene des III. Aktes in dem ausgeführten Trauerspiel. (Dramat. Werke 1842—57 Bd. 1. S. 72).

Ich zeigte vorher, dass die Aktschlüsse in auffälliger Weise das Interesse unseres Dichters erregen. Diese Thatsache enthält nun dadurch noch eine interessante Färbung, dass die meisten der Aesserungen in direkter Rede für die Scenen- oder Aktschlüsse bestimmt sind. Die kleinen Skizzen sind hier besonders wichtig. Ein grösserer Entwurf ist jedoch hier auch brauchbar, es ist der zum *13. November* (n[1] 98/100). Hier haben wir ausnahmsweise (vgl. S. 38) eine ziemlich ausführliche und dennoch objektive Darstellung des Ganges der Handlung. Nur in der Schlussscene, welche den Konflikt löst, bricht das dramatische Leben durch und wir sind plötzlich auf der Bühne. Hier auch — das einzige Mal im ganzen Entwurf — dringt das dramatische Wort durch, in dem erlösenden Schlussruf: *Ich darf lieben, ich werde leben. Der Wahn ist gelöst. Ich werde leben, der Wahn ist hin. Die Liebe ist geblieben!*

Ganz klar ausgesprochen, was er wollte, hat Gutzkow in einem grösseren Entwurf des ersten Tagebuches, und man geht wohl nicht fehl, wenn man hier die Erklärung sucht für eine Erscheinung, die in den Entwürfen ungemein häufig wiederkehrt. n[1] 208/18 heisst es am Ende des ersten Aktes: *Hugo gibt eine epigrammatische treffende Antwort. Der Vorhang fällt.* Hier haben wir die Erklärung: eine epigrammatische treffende Antwort; die letzten Worte eines Aktes sollen also eine tiefere Bedeutung haben, und diese Bedeutung kann verschiedenster Art sein.

Ein wenig äusserlich ist noch n[2] 119. Hier haben wir die Skizze eines ersten Aktes unter dem Titel *Grossartig;* und *Grossartig!* lautet auch der Schlussruf dieses 1. Aktes. Bedeutungsvoller aber ist es schon, wenn wir n[2] 76 dieselbe Uebereinstimmung des Titels mit dem Schlusswort finden; beide lauten *Ein Frauenloos.* Es handelt sich hier um den ersten Entwurf zu *Ella Rose,* (vgl. Seite 17). Diese Aeusserung einer der Personen des Stücks am Schluss

mit Beziehung auf die Heldin ist gleichsam eine Motivirung des Titels. Beide Beispiele beweisen aber, dass dem Dichter diese Schlussmomente schon gegenwärtig waren, als er die Skizze zu entwerfen begann. Ein schlagender Beweis dafür ist ein Trauerspielentwurf, n[1] 162/3, der mit den Worten schliesst: *Jahrhundert! Sieh hier deine Helden!* Dieselben Worte stehen auch an Stelle des Titels, obwohl der Dichter sie schwerlich hierzu gebrauchen wollte. Noch näher der gewollten epigrammatischen Pointe kommen folgende Stellen: n[1] 46 *Der Vermittler. Lustspiel in einem Akt. Graf sein Glück. Prinz liebt die Gräfin. Baron. Inzwischen sieht der Prinz die Baronesse u. zieht diese vor, weil sie leichtsinniger ist. Der Baron giebt sich in der Meinung, es gälte der Gräfin, zu den Intriguen her, er weiss nicht, dass er die Untreue seiner eigenen Frau befördert. Endliche Entdeckung. »Da Sie so gut vermitteln können, Herr Baron, so ernenn' ich Sie zum Vermittler der Grenzstreitigkeiten« u. s. w.* Hier haben wir also eine ganz kurze Skizze und doch schon die pointenartigen Schlussworte. Ein anderes Beispiel (n[1] 71) siehe Seite 49. Der Entwurf *Das Leben eine Bürde* (n[2] 70/1) enthält gar zwei derartiger Aktschlüsse in direkter Rede, ohne dass sonst die letztere angewandt wäre. Der 3. und 5. Akt sind, wie auch die andern, ganz kurz skizzirt, in 6 oder 7 Zeilen, der 3. endigt mit den Worten: *Dass du das sagst, muss ich doch noch leben.* Es ist dies der Entschluss eines Mannes, der sich töten wollte, also ein sehr wichtiger Moment. Der Schluss des 5. Aktes lautet: *Und Bertha, die inzwischen alles auch erfahren haben muss, muss sie dem Verlobten in Arme sinken u. sagen: Vergieb, dss ich einen Mann liebte, der einer andern gehörte. Er ging zu seinem Weibe.* Noch schärfer und epigrammatischer aber ist der Stückschluss (n[1] 91/3) der Skizze *Der Stolz und die Ehre der arbeitenden Klassen.* Er lautet: *Waldmann ganz gelassen, frägt nach seiner Aufgabe: Ich bin ein Arbeiter.* In diesen Schlussworten liegt die ganze Tendenz des projektirten Stückes. Oft sind diese Schlüsse auch humoristischer Natur, das werden auch die Entwürfe zum *Weissen Blatt* zeigen.

Das Beispiel n[2] 70/1 bewies, dass in diesen Schlussworten auch Erklärungen enthalten sind, die für den Fortgang der Handlung Vorbedingung sind. Der Schluss des 3. Aktes lautete: *Dass Du das sagst, muss ich doch noch leben.* Wir haben hier also eine Art erregendes Moment. Aehnliche Beispiele finden sich mehrere, allerdings nur in grössern Entwürfen, z. B. in *Adelig und edel* (n[1] 142/6) wo die Erklärung *Wir sind gar nicht adlig* direkt vor dem

Abgang des Sprechenden dem Ganzen eine andere Wendung gibt.

Auch das pädagogische Element in Gutzkows Entwürfen kommt hier wieder in Betracht, Die Lehre, die er dem Zuschauer erteilen wollte, tritt naturgemäss am zweckmässigsten zum Schlusse auf und sie kleidet sich fast regelmässig in direkte Worte. So heisst es n[1] 41 *Nein sagt der Alte am Schluss: Die Welt geht unter. Die Bürgerlichen sind nicht mehr hinter uns zurück.* n[2] 54/7: *Die Frau ist die glücklichste, um die sich die Welt so wenig wie möglich bekümmert.* Dazwischen steht *Bene vixit, qui bene latuit.* n[1]73/5 trägt der Schluss ebenfalls eine Lehre: *Sie giebt ihm Recht, dass man zweimal lieben könne, nur müsse die zweite ähnlich sein der ersten. Er: Nein nein, es muss dieselbe seyn!* Ferner n[2] 79/80: *Also Ihr könnt nur liebenswürdig sein, wenn Euch der Hof gemacht wird? Nun wohlan! Dann ist noch alles gut, wenn wir Männer selber dafür sorgen können.* Auch diese Worte schliessen die Skizze. Ebenso n[2] 114/7: *Am Schluss Aufklärung. Hedwig wird Frau .... Alles Realisten. Und der Alte sagt: Wir zwei sind noch die einzigen Idealisten! Wenn wir den Beifall der Edlen gewonnen haben, so wollen wir zufrieden sein.* (Vgl. S. 33 und 34).

Manchmal zeigt sich ein wenig Pathos in diesen Aktschlüssen. Tragen schon die zitirten Aktschlüsse: *Er ging zu seinem Weibe* (n[2] 70/1) und *Ich bin ein Arbeiter* n[1] 91/3 etwas Pathetisches in sich, so ist dies besonders der Fall in dem durchaus kurzen Entwurf zu *Patkul* n[1] 27. Nach einem historischen Auszug von der Hand Amaliens fügt Gutzkow hinzu: *Vortrefflicher Stoff zu einer Rede, in welcher P. die Mittel der Zeit zur Erreichung politischer Zwecke in Bewegung setzt . . . dessen Memoire über den Krieg gegen Schweden. Mitten muss die Unterbrechung erfolgen. Während es alle bewundern, tadelt ihn einer. Kath. Pietist. Abgewiesen von P. der im Strom seiner grossen Entwürfe ist u. wirklich bewunderungswürdig hinreissend in der Entwicklung seiner Plane sein muss. Ihr Menschen denkt, die Welt werde regirt u. s. w. (III Aktschluss)* In der Ausführung des Trauerspiels findet sich diese Stelle nicht. Stärker noch finden wir dies Pathos am Schluss einer flüchtigen Skizze n[1] 135/6: *Das ganze Complott des Tolomei, den Staat zu stürzen. So erhitzen wir uns in eingebildeter Grösse u. trotzen auf unsre guten Thaten, derweilen uns das Schicksal äfft u. wir nur die Werkzeuge einer höhern Macht sind; Wo unsre Weisheit aufhört, fängt die Weisheit Gottes an.* Uebrigens war sich Gutzkow dieses äussern Wirkungsmittels sehr wohl bewusst. Im Entwurf C zum *Weissen Blatt* heisst es am Schluss des

3. Aktes: *Ha! Ich bin seine Verlobte, mit grossem Pathos. Agathe wankt ab.* (n[1] 133.) Nehmen wir nun hierzu noch eine Art Selbstbekenntnis, das sich n[1] 91 findet, wo es heisst *Abgang haben Vater u. Mutter. Rührend diese Alten,* so führt uns dies auf das Resultat, das sich als eines der Hauptergebnisse dieser ganzen Untersuchung herausstellt. Wir haben es bei Gutzkow mit einem Dramatiker zu thun, der ein ungemein starkes Bühnentalent ist und seine Stücke vielfach vom schauspielerischen Standpunkte aus schrieb. Deshalb zeigt er für die Aktschlüsse eine so grosse Sorgfalt, deshalb arbeitet er sie besonders stark heraus. Er wusste, wie jeder Schauspieler nach einem guten *Abgang* lechzt. Ob diese Rücksicht auf die Bühnenpraxis den Dichter vielleicht auch ungünstig beeinflusst hat, ist hier nicht der Ort zu entscheiden.

Damit ist diese allgemeine Untersuchung über Gutzkows dramatische Entwürfe beendet. Die Aufgabe der weiteren Forschung ist jetzt, die Entstehung der einzelnen Stücke Gutzkows nachzuweisen, auf diesem Wege die festgestellten Beobachtungen weiter zu verfolgen und an ihrer Hand auch in die Lebensumstände unseres Dichters das notdürftigste Licht zu bringen.

II.

Ein weisses Blatt.

Einleitendes.

Das Schauspiel *Ein weisses Blatt* ist eines der weniger bekannten Stücke Gutzkows. Und doch hat der Dichter gerade diesem Stück eine besondere Sorgfalt gewidmet, indem er es viele Jahre nach der Abfassung einer vollständigen, bis ins Einzelne gehenden Umarbeitung unterworfen hat. Was uns aber dieses Stück äusserst interessant macht, ist der Umstand, dass wir durch mehrere Entwürfe hindurch seine Entstehung verfolgen können und dass gerade dieses Stück wie wenige ein Bild des eigenen Lebens des Dichters bietet, ja sogar die Entwürfe den begleitenden Lebensumständen völlig parallel laufen. Ausserdem zeichnen sich grade diese Entwürfe dadurch aus, dass sie mit bei Gutzkow ungewöhnlicher Gründlichkeit abgefasst sind. Auch dies ist ein Beweis für den tiefen Anteil, den der Dichter an dem Stücke nahm. Erst die Kenntnis dieser Entwürfe ermöglicht auch eine richtige Beurteilung der Vorzüge und Schwächen des Stücks.

Die Entwürfe.

In den Tagebüchern des Dichters finden sich drei mehr oder weniger vollständige Entwürfe und zwei kurze Skizzen zum *Weissen Blatt;* ich bezeichne die fünf der Reihe nach mit A, B, C, D, E und beginne mit A.

n[1] 33

A.

Die Schwestern.

Schauspiel in 5 Akten.

*1. Act. *) Ein junger Gelehrter war 5 Jahr auf Reisen. Hat eine Braut zurückgelassen; deren Eltern todt. Sie leitet*
5 *die ganze vermögende Wirthschft u. ist wie die Mutter ihrer drei, vier weit jüngeren Schwestern. Sie ist voll Geist, Herzensgüte, aber schon über 25 Jahre. Der junge Mann kehrt zurück. Festlicher Empfang. Er sucht ihm auszuweichen und schleicht lang *) versteckt in den Gartensalon, wo man ihn begrüssen*
10 *will, nimmt die zweite Schwester von 18 Jahren für seine Braut!*

Dritter Akt. Er liebt die zweite Schwester: sie allmälig ihn.

Vierter Akt. Die Alteste erräth das Ganze u. resignirt.
15 *Der junge Mann fühlt seine Schuld u. entflieht.*

Fünfter Akt. In der Hauptstadt. Ganz andre Verhältnisse: man sieht die Leidenschft des jungen Mannes. Die Älteste kömmt mit der jüngern, die nichts vom Entschluss der ältern ahnt, angereist. Die Auflösung.

20 *NB. Besonders zu empfehlen:*

Die Älteste muss ein noch nie auf der Bühne gewesenes Weib sein: mit der Tiefe einer Rahel und der Poesie einer Bettina. Sie muss in den erhabensten Gefühlen heimisch sein u. ihre Resignation dadurch motiviren, dss sie zu viel
25 *Philosophie hat, um so wie andre schwächere Weiber bemitleidet zu werden.*

Hervorstechend die Scene, wo sie der jüngern Schwester, die sich selbst bekämpft, zuredet u. ihr mit dem ganzen Aufwande geistreicher u. gefühliger Dialektik den Geliebten
30 *abtritt.*

---

*) Ist durchstrichen.

Der Geliebte selbst muss noch in ein zweites Süjet verflochten sein, so dss die Handlung durch den 1 u. 5 ten Akt einen eignen Rahmen bekommt.

n[1] 34 *Marianne, die älteste, erkennt die Leidenschft daran, dss er etwas an die jüngere schenkt, was ihm hätte theuer sein sollen.*

Act 1. Döring eröffnet die Scene: hat Mar. Antrag
5 *gemacht. Seine Beziehungen zu dem Liebhaber.*

Sie erklärt fälschlich, sie möge ihn nicht (den alten Liebhaber) dieser Kampf der Verstellung u. des Gefühls.

Ende des 2ten Aktes. Nachdem alles im Hause abgemacht, ist die ältre ganz allein, Nacht. Reliquien. Da kommt
10 *ihr Verlobter u. geht an das Bild. Stumm, wieder zurück. Da Wendepunkt.*

Nur 8 Tage hatte er sie sein nennen dürfen; da kommt die Erlaubniss zur Reise. Ein Schiff geht grade ab.

1. Act. Onkel: Bediente.
15 *1. Eickholm *) Eduard 2 u. Franz miethen eine Wohnung.*

2. Act. auf dem Lande bei Mariannen, u. vor Schlafengehen.

3. Act. Er freundlich u. wirklich lieb. Sie wird ganz
20 *irr. Endlich glaubt sie ihm: ja du liebst mich! Er ab. Sie sinnt u. sinnt. Nun prüft sie ihre Schwester, die ihn auch in Verdacht hat. Sie liebt ihn auch nicht. Lieb' ich ihn noch? Nein.*

4. Act. Henriette sehr liebenswürdig zu schildern.
25 *Eduard findet sie scherzt mit ihr. Jetzt kommt Marianne u. sagt ihr: Er *) ist dein! Du hast sie (Sie muss schon früher in ihm leben u. weben durch Erzählungen. Mar. hat ihr schon immer gesagt: er ist dein Liebhaber). Jetzt kommt er. Sie bietet ihm Henriette an u. resignirt. Da trumpft er sie ab*
30 *u. hasst sie u. verachtet sie: Sie wäre eine Gedankenspalterin ein hässlich Weib, das er verachten müsste. So verlässt er sie u. nun schlägt ihre Liebe in rasende*

Hiermit bricht dieser erste Entwurf plötzlich ab. Er ist, wie die ungleichmässige Handschrift zeigt, nicht mit einem Mal geschrieben, sondern in vier Absätzen. Der erste umfasst n[1] Seite 33 bis 34, Zeile 7. Die nächste Bemerkung 34, $_{8-11}$ ist mit blasser Tinte ohne Zweifel zu anderer Zeit geschrieben. Zeile 12—13 hebt sich auch durch andere Schrift ab, und ebenso der ganze Rest, Zeile 14 ff.

---

*) Diese zwei Worte sind verbessert aus *ihm: Sie.* Dementsprechend muss es weiterhin richtig heissen *Du hast ihn.*

In ebenso viele Absätze teilt sich auch der Inhalt. Zunächst eine allgemeine Exposition nebst der Scene, die dem Dichter als wirkungsvoll zuerst vor die Seele getreten ist. Daran schliessen sich das Gerüst der Handlung, eine Charakterisirung der Hauptheldin nebst charakteristischer Scene und der Vorsatz einer Rahmenhandlung, eines *zweiten Süjets*, in das der Held verflochten sein soll. Das Alles ist noch allgemein. Dann aber setzt ein bestimmter Name ein, *Marianne* (34.1.), und die Vorstellung verdichtet sich zu einer festen Scene, die schon einer Nebenhandlung angehört und das Stück beginnen soll.

Den zweiten Absatz bildet das Ende des zweiten Aktes (34.8–11.). Die Fassung des Satzes: *Da kommt ihr Verlobter und geht an das Bild* lässt vermuten, das Gutzkow diese Scene entweder schon vorher anderswo skizzirt oder dieselbe in seiner Phantasie schon feste Form angenommen hatte. Das Letztere ist wohl das Zutreffende. In beiden Fällen scheint dieser Moment ihm besonders wichtig gewesen zu sein.

Als dritter Absatz folgt dann eine Bemerkung zur Vorgeschichte, und der vierte Absatz ist eine neue Skizzirung der Handlung, ohne einen 5. Akt, noch nicht in allem verständlich, aber lebendiger als die erste und schon unterbrochen durch Dialoganfänge, eine regelmässige Erscheinung in den Entwürfen. Die objektive Skizzirung der Handlung auf Seite 33 ist eine seltene Ausnahme. Besonders auffallend ist aber, wie schon in der kritischen Besprechung erwähnt, in dieser Skizze die genauere Charakterisirung der Hauptheldin. (33.21–26).

Wir haben also im Grunde zwei Skizzen hier vor uns, deren psychologische Entwicklung ganz verschieden zu sein scheint. Die erste reicht von n[1] 33 bis n[1] 34.13, die zweite umfasst den Rest. Das Problem in beiden aber ist dasselbe: Eine ältere Schwester entsagt ihrer Liebe zu Gunsten einer jüngern. Deshalb mögen sie beide kurzweg als der erste Entwurf gelten.

Bei dem ersten hier skizzirten Plan haben wir im Anschluss an eine Scene, die in gewisser Beziehung einen Höhepunkt bildet, nur eine objektive Übersicht über den Verlauf der Handlung, die schon S. 38 erwähnte Ausnahme; es ist nichts weiter als eine provisorische Ergänzung eines Torsos, um sich vom Ganzen ein ungefähres Bild zu machen. Gutzkow steht lediglich unter dem Eindruck jener Scene, in der der zurückkehrende Bräutigam in der jüngern Schwester seine Braut zu umarmen glaubt. Diese Scene ist

wohl ohne Zweifel der äussere Anlass, das erregende Moment zum Entwurf des Ganzen gewesen. Hier dürfte sich also bestätigen, was in der kritischen Besprechung festgestellt wurde, dass die Situation unseres Dichters stärkste Anregung ist. In der obigen Scene liegt der Kern des ganzen Konfliktes. Es ist unbedingt eine äusserst plastische Vorstellung. Zur wirksamen theatralischen Scene ist sie noch nicht emporgewachsen, dazu fehlt noch die wirkliche Braut, den verhängnisvollen Irrtum mit anzusehen.

Ebenso mischt sich auch in die obige Charakterisirung Mariannens schon die unbestimmte Vorstellung einer *hervorstechenden* Scene, *wo sie der jüngern Schwester, die sich selbst bekämpft, zuredet und ihr mit dem ganzen Aufwande geistreicher und gefühliger Dialektik den Geliebten abtritt.* (33. 28—30). Diese Scene sollte ohne Zweifel in den 3. Akt fallen, die erste Scene in den ersten.

Der zweite Absatz des Entwurfs, der also wohl nach einer grössern oder geringern Pause geschrieben ist, enthält das *Ende des 2ten Aktes* (34. 8), ebenfalls eine Scene, die einen *Wendepunkt* in sich bergen soll. (34. 11). Sie ist nicht ganz ohne Weiteres verständlich. Doch schon aus der Neigung Gutzkows zu Kontrasten lässt sie sich deuten. *Nacht. Reliquien,* letztere sind wohl Briefe des Bräutigams und sonstige Andenken seiner Liebe. Dem gegenüber ist das Bild, vor das ihr Verlobter tritt, wohl das Porträt der jüngeren Schwester.

Der vierte Absatz, mit dem ein zweiter Plan beginnt, bringt schon eine Nebenhandlung. *Onkel: Bedienter. Eduard und Franz miethen eine Wohnung.* 34. 16. Wer der *Onkel* und *Franz* sind, lässt sich hieraus noch nicht bestimmen. Die für den ganzen Entwurf wichtigste Bemerkung 33. 31: *Der Geliebte selbst muss noch in ein zweites Süjet verflochten sein, so dass die Handlung durch den 1. u. 5. Akt einen eigenen Rahmen bekommt* scheint hier schon in Kraft getreten zu sein. Dementsprechend ist die erste Hauptscene schon verschoben in den 2. Akt: *Auf dem Lande bei Mariannen* soll wohl die Empfangsscene, und *vor Schlafengehen* die Bildscene bedeuten.

Der 3. Akt hat ebenfalls einen neuen Ausbau erhalten. Das liebevolle Benehmen des Verlobten erweckt in Mariannen wieder Hoffnung und Glauben. *Nun prüft sie ihre Schwester, die ihn auch in Verdacht hat.* Das Letztere ist unverständlich, vielleicht wäre es so aufzufassen, dass die jüngere Schwester noch nichts von einer eigenen Liebe ahnt, aber doch in dem Benehmen Eduards etwas Ungewöhnliches empfunden hat. Die weiteren

Worte: *Sie liebt ihn auch nicht. Lieb' ich ihn noch? Nein.* möchte ich zusammen als einen Ausspruch Mariannens auffassen; die jüngere Schwester hat ihre Liebe nicht verraten. Im ersten Plan (33. 18.) soll sie im 3. Akt den Verlobten ihrer Schwester *allmälig* lieben; und auch der obigen Worten folgende 4. Akt spricht von einer solchen Liebe. Ganz neu zum 3. Akt hinzugetreten ist jetzt die Erkenntnis Mariannens, dass sie ihren Bräutigam nicht mehr liebt (34. 22.). Vielleicht ist es aber auch nur ein Gedanke, den sie sich einredet, um sich das schmerzliche Opfer zu erleichtern.

Der 4. Akt (34. 26.) enthält dann die offene entsagende Erklärung Mariannens zu Gunsten der jüngern Schwester, die hier zuerst Henriette genannt wird. Zur bessern Motivirung der Liebe Henriettens zu Eduard soll Marianne selbst zur Entwicklung dieser Leidenschaft *durch Erzählungen* beitragen. *Marianne hat ihr schon immer gesagt: er ist dein Liebhaber.* (34. 27.) Das *So verlässt er sie* (34. 31.) entspricht wohl dem *entflieht* im ersten Plan (33. 15).

Der plötzlich abbrechende Schluss dieses Manuscriptes lässt keine Deutung zu.

Auf den Seiten 81—84 des ersten Tagebuches folgt dann der zweite Entwurf B.

n[1] 81. B.

Entsagung.

1. Act. 1. Sc. Frau Marthe, Jungfer Liese bringt allerhand Kostbarkeiten von ihrer Herrschaft für den einziehenden Herrn Rudolph Walling.

5 *2. Sc. Dieser mit seinem Freunde Otto. Komische Scene. Die Miethung des Zimmers. Dieser sagt ihm: Was redst du immer von Mariannen? Kannst du denn beim Consul*) so dein Glück von dir stossen.? Diese Agathe betet dich an. Rudolph hört nicht darauf.*

10 *Verwandlung.*

Beim Consul. Agathens Liebe, in den leidenschaftlichsten Farben zu schildern. Rudolph kommt, um Abschied zu nehmen. Sie geht. Dann kommt sie wieder. Eine peinliche Scene. Agathe als gebildetes Mädchen scheint gleichgültig scherzend

15 *zu sein und doch zerwühlt sie der Schmerz. Stumme Pantomime.*

2. Act. Auf dem Landgute Mariannens. Eveline ihre Schwester. Diese munter, drollig. Kostümirt Mariannen zum

---

*) Die ursprünglich hier stehenden Worte *Gesandten* und darüber *Minister* sind ausgestrichen.

20 *Empfang. Vorher aber tritt Marianne ganz in Wirthschaftssachen mit Herrn von Wertheim auf: über Gesinde, Eier, Hühner, Kornpreise u. s. w.*

Die Erwartung Rudolphs. Mariannens Liebe zu ihm. Er kommt, sie flieht. Er trifft Evelinen, umarmt sie als seine Marianne. (hat vorher ihr Bild gesehen) Dann Mari- 25 *anne. Er lacht über die Täuschung. Die Abendscene. Das* n[1] 82. *Bild. Also das?*

3. Act. Rudolph und Eveline im heitersten Gespräch. Marianne mit ihrem Schmerz dazwischen. Rudolph wendet sich ihr voll Liebe zu. Sie ist verstimmt. Sie sieht, wie diese 5 *zwei Menschen zusammenpassen. Sie hört seine Liebesbetheuerungen. Sie vergeht vor Wehmuth, dss dies alles auf sie nicht mehr passt. Sie fühlt sich zu alt, zu entweibt,†) zu unpoetisch. Da kommt der Wertheim. Spricht wieder über die Ökonomie mit ihr. Sie kann es nicht vermeiden,* 10 *darauf einzugehen. Als er fort ist, sieht sie sich ganz verschaalt u. abständig geworden an. Lieb' ich ihn noch? Ja. Darf ich ihn noch lieben? Nein. Eveline sey die Seine! Dieser Entschluss muss sich an eine Handlung knüpfen. Etwa dss Wertheim um Evelinen anhält. Sie schlägt's ihm* 15 *ab. (Marianne muss schon im ersten Akt die Hauptperson sein. Alles muss von ihr reden, sie preisen, auf sie hindeuten.*

Dritter Akt.

Ein Korb auf dem Tisch, in dem Blumen stehen. Kisten u. Kasten. Rudolphs Naturalien. Versendungen an die 20 *zoolog. u. botan. mineralog. Kabinette steht als bedeutender tüchtiger Mensch da. Kurzer Moment zwischen ihm und Evelinen. Da kommt Marianne. Sinnend. Sagt: Eveline sey in einer Stunde auf deinem Zimmer; ich habe mit dir zu sprechen. Ev. ab. Rudolph frägt: Du bist so schweigsam,* 25 *Marianne. Grosse* n[1] 83. *Scene zwischen beiden. Er schildert seine treue Liebe bei seinen Reisen. Sie ihr Gefühl. Was sie ihm nicht mehr wäre, sie wäre nicht jung. Wenn eine Andere —*

Da steht Rudolph auf. Thränen im Auge, denkt an 5 *Agathen. Marianne denkt an Evelinen. Sie forscht. Er weist es ab. Er reisst sich los u. schwört ihr mit einer Furore machenden Hingebung seine ewige Hingebung und stürzt ab.*

Sie steht vernichtet. Sie weiss nicht, was denken, was thun. Nein, liebt er mich — ich darf ihn nicht lieben. Diese 10 *Aufstachelung, diese Bekämpfung seines Gefühls: Nein, nein — da kommt Wertheim.*

Hält um Evelinen an. Deutet auch an, dss ihm Mari-

---

†) undeutlich.

anne lieber wäre. Sie sagt, sie woll' es ihr vortragen. Indem kommt Eveline. Peinliche Situation. Er geht.

15 *Jetzt trägt Marianne sein Gesuch bei Evelinen vor. Diese mag ihn nicht. Allerdings denkt Marianne. Sie liebt Rudolph und sie soll ihn haben. Eveline sucht sie zurückzuhalten. (Die Scene mit dem Bilde) Dies schlägt doch in Evelinen ein. Sie will eben gehen, da kommt der Baron.*
20 *Schöne Eveline, Ihre Schwester wird — Sie erröthen. Sie sind verschüchtert — was wollen Sie mit den Blumen? Sie nimmt die Blumen u. giebt dem Baron rückwärts einen Korb. Verflucht, ruft der ein*
n¹ 84. *Korb! Vorhang fällt! Verdamm' mich Gott das ist ein Korb!*

Vierter Akt.

*Wertheim bei sich zu Hause mit seinem Neffen Otto. Sag mal Otto, wo kommt die verfluchte Sucht her *), Mode*
5 *her, Einem ein Korb zu geben?*

Ist Ihnen das passirt, Onkel?

Nein, ich meine nur:

Es war einmal ein Korbmacher. Rudolph kommt, zerrüttet, zerstört. Die Qual der Unruhe, Marianne

Das letzte Wort ist unleserlich. Dieser zweite Entwurf nimmt 3 ½ Quartseiten ein und ist ohne Zweifel in zwei Absätzen geschrieben. Die Arbeit muss zwischen dem 2. und 3. Akt unterbrochen worden sein.

Hier nun ist der Grundriss des Stückes ein ganz andrer, die Gesichtspunkte sind verschoben, das Ganze hat einen völlig neuen Mittelpunkt erhalten. Die *Rahmenhandlung*, die schon im ersten Entwurf (A 33.33) dem Dichter notwendig erschien, ist über die Haupthandlung hinausgewachsen, hat sie überwuchert; eine dritte Person ist eingeführt, die wahre Geliebte des Helden. Der ursprüngliche Konflikt, die Rivalität zweier Schwestern, die mit der Entsagung der ältern endigen sollte, ist zur Episode herabgedrückt, der Verdacht der ältern Schwester gegen die jüngere beruht auf blinder Eifersucht; das tragischernste Problem verliert durch diese lustspielartige Verwechslung an seiner Erhabenheit.

Im ersten Entwurf ist die Eingangsscene des 1. Aktes zweimal skizzirt. Zuerst (n¹ 34. 4.) soll eine Person namens Döring die Scene eröffnen, indem sie Mariannen einen Antrag macht. Die nächstfolgende Bemerkung (34. 6—7) ist im Zusammenhang unerklärlich. Eine Motivirung derselben ist nirgends angedeutet. In der zweiten Skizzirung (34. 14) tritt Marianne erst im 2. Akt auf. Im 1. Akt sollen nach einer Scene zwischen einem *Onkel* und einem *Bedienten* Eduard und Franz eine Wohnung mieten.

*) Diese zwei Worte durchstrichen.

Eduard ist Mariannens Bräutigam. Franz ist noch nicht weiter bekannt. Was hier neu hinzutrat, das Mieten der Wohnung, ist im zweiten Entwurf allein festgehalten. Vorher geht aber noch eine einleitende Scene, ein Vortakt, indem *Jungfer Liese* zu *Frau Marthe*, der Vermieterin ohne Zweifel, *allerhand Kostbarkeiten von ihrer Herrschaft für den einziehenden Herrn Rudolph Walling bringt.* (n[1] 81. 3—4.) Dies verrät uns das Interesse der Herrschaft an jenem jungen Mann. Zwar kommt Jungfer Liese etwas zu früh, denn in der zweiten Scene soll erst in komischer Weise das Mieten des Zimmers vor sich gehen. Der Genannte kommt mit seinem Freunde Otto. Nachdem das Geschäft besorgt ist, sollen sie wohl allein bleiben. Rudolph ist voll von Marianne, er spricht nur von ihr. Sein Freund verweist ihm dies und sucht seine Aufmerksamkeit abzulenken auf Agathe, die Tochter des Konsuls, die ihn anbetet. *Rudolf hört nicht darauf.* (81. 9.) Das Verhältnis Rudolfs zu Marianne ist weiter nicht näher bezeichnet, wird also das des ersten Entwurfes sein, sie sind verlobt.

Marianne tritt uns also hier direkt als eine Hauptperson entgegen. Dass darauf besonderes Gewicht gelegt werden sollte, beweist die Ermahnung 82. 15: *Marianne muss schon im ersten Akt die Hauptperson sein. Alles muss von ihr reden, sie preisen, auf sie hindeuten.* Wie dies allerdings unter den skizzirten Verhältnissen ganz möglich war, hat der Dichter nicht näher angegeben.

Agathe ist also neu eingeführt; nach einer Verwandlung des gemieteten Zimmers in ein Gemach *beim Consul*, tritt sie selbst auf und soll uns in leidenschaftlicher Weise ihre Liebe zu Rudolph verraten. Da kommt dieser selbst, um Abschied zu nehmen. Eben hat er ein Zimmer gemietet und jetzt will er Abschied nehmen? Das stimmt nicht recht zusammen. Vorläufig aber bleibt es dabei. Erst scheint sich Agathe diesem schmerzlichen Augenblick entziehen zu wollen, *sie geht* (81. 13.), dann aber kehrt sie wieder und es entwickelt sich eine peinliche Scene. *Als gebildetes Mädchen* sucht sie ihren Schmerz durch zur Schau getragene Gleichgültigkeit und Fröhlichkeit zu verbergen. Eine *stumme Pantomime* soll jedenfalls, wie Gutzkow es liebt, den Akt schliessen. (81. 15.)

Der 2. Akt führt uns auf das Landgut Mariannens. Sie tritt *ganz in Wirthschaftssachen mit Herrn von Wertheim auf: über Gesinde, Eier, Hühner, Kornpreise u. s. w.* Dieser Herr von Wertheim wird uns zum ersten Male vorgestellt, er ist zweifellos *Döring* in A. Mariannen gegenüber steht ihre Schwester Eveline, ihre jüngere Schwester ohne Zweifel; das müssen wir aus dem ersten Entwurf herüber-

nehmen. Dort war dieselbe in der ersten Skizze noch gar nicht charakterisirt, nicht einmal benannt; in der zweiten Skizze (34. 24.) hiess sie Henriette und war *sehr liebenswürdig zu schildern.* Hier nun ist sie *munter* und *drollig.* (81. 18.)

Eveline kostümirt ihre Schwester zum Empfang und ein Gespräch zwischen beiden soll uns wohl verraten, mit welcher Sehnsucht und Liebe Rudolph von Mariannen erwartet wird. Von wo er kommt und die ganze Vorgeschichte, beides ist wohl aus dem ersten Entwurf zu ergänzen. (s. 33. 3 ff. 34 12.) Nun kommt er, *sie flieht* (81 23.) Sie muss ihn ja verfehlen, um die folgende Scene herbeizuführen. Näher motivirt ist das *Fliehen* noch nicht. Wohl aber ist dies bei der nun folgenden Scene versucht, die dieselbe des ersten Entwurfs (33 10) geblieben ist. Es heisst: *Hat vorher ihr Bild gesehen.* Wessen Bild? Vorgreifend sei bemerkt, dass in der Ausführung dieses Bildmotiv, das in den Entwürfen eine grosse Rolle spielt, ganz nebensächlich wird und nur an einer Stelle vom Bilde der jüngern Schwester die Rede ist. Auch hier wird also wohl das Bild Evelinens gemeint sein. Rudolph sieht es, glaubt, es sei Marianne, deren jugendfrisches Antlitz in seiner Erinnerung lebt, und umarmt nun das eintretende Original des Bildes, Eveline, als seine Braut. Dass ihm in diesem Augenblick der Spannung nicht einfällt, dass fünf Jahre an dem zwanzigjährigen Mädchen nicht spurlos vorübergegangen sind, ist ein feiner phychologischer Zug.

An diese Scene, die den Ausgangspunkt des ganzen Stückes bildete, schliesst sich dann die Abendscene. Zur Charakterisirung wird noch ausdrücklich bemerkt: Rudolph *lacht über die Täuschung.* (81. 25.) Ob ihm dies Lachen von Herzen kommt, oder ob es ein Verlegenheitslachen ist, in einer Situation, deren Bedeutung ihm unmöglich verborgen bleiben kann, darüber verlautet nichts. Als Verlegenheitslachen wäre es erklärlich, aber sehr krass und würde den peinlichen Eindruck nur verschärfen.

Die Abendscene (81 25) vor Schlafengehen (34 18) ist nur durch vier Worte angedeutet: *Das Bild. Also das?* und wird wohl aus dem ersten Entwurf ergänzt werden können. (34 9–11) Allerdings sie wahrscheinlich zu machen in direktem Anschluss an die erste Scene, dazu bedürfte es noch mancher Mittelglieder, die ganz fehlen. Ueberhaupt zwei Scenen von solcher Wichtigkeit in einem Akt zu vereinigen, wie es doch 34. 17–18 und an dieser Stelle 81. 23–25 beabsichtigt war, erregt schon vom ökonomischen Standpunkte aus Bedenken.

Den 3. Akt skizzirt der Entwurf A. (33 12–13) zunächst so: *Er liebt die zweite Schwester: sie allmälig ihn.* In der dortigen zweiten Skizzirung des dritten Aktes (A. 34.19) enthält derselbe den Höhepunkt. Eduards freundliches und liebevolles Betragen macht Mariannen das Herz wieder warm, die Hoffnung blüht wieder auf, endlich glaubt sie wieder an seine Liebe. Das Folgende lässt sich schwer organisch dem Ganzen einordnen. Man sollte vermuten, dass sich Marianne den ganzen dritten Akt hindurch, am Schluss besonders sicher, in dieser zuversichtlichen Freude erhält, um dann im 4. Akt aus allen Himmeln zu stürzen. Demgegenüber aber heisst es (34.21): *Sie sinnt und sinnt. Nun prüft sie ihre Schwester, die ihn auch in Verdacht hat. Sie liebt ihn auch nicht. Lieb' ich ihn noch? Nein.* Zu der schon erwähnten Undeutlichkeit kommt noch die hinzu: Sind die letzten Worte ernst gemeint, oder, wie schon vorher vermutet, etwas, das sie sich einreden will? Im ersteren Falle würden sie jedenfalls den Schluss des 3. Aktes bilden — diese Schlussworte der Akte sind ja meistens Gutzkow am ersten gegenwärtig, wie die kritische Untersuchung zeigte, — oder doch den Kern desselben ausmachen. Und das fällt ja ganz aus dem Zusammenhang heraus. Es handelt sich ja um eine schmerzliche Entsagung aus andern Gründen als aus Mangel an Liebe.

Im 4. Akt des ersten Entwurfs (A. 34 27) soll die jüngere Schwester den Bräutigam der ältern wirklich lieben: *Sie muss schon früher in ihm leben und weben durch Erzählungen.* Jetzt, wo er da ist, also wohl erst recht.

In B nun zeigt der 3. Akt eine ganz andere Form. Von einer solchen Liebe der jüngern Schwester zu Rudolph ist hier nicht mehr die Rede; die ganze Anlage des Stückes ist ja verändert. Rudolph und Eveline sind *im heitersten Gespräch* (82.1). Marianne tritt zwischen sie und soll ihren Schmerz zur Schau tragen. *Rudolph wendet sich ihr voll Liebe zu. Sie ist verstimmt.* Misstrauen und Zweifel haben in ihr Platz gegriffen. *Sie sieht, wie diese zwei Menschen zusammenpassen.* Seine Liebesbeteuerungen hört sie mit *Wehmut* an, sie fühlt, dass dies alles auf sie nicht mehr passt, und mit den Jahren auch die Poesie der Jugend hingeschwunden ist. In diesem Augenblicke nun, wo sie sich gerade ihres Mangels an jener Poesie, die wahre Liebe begleitet, bewusst wird, muss nun noch Wertheim kommen und die krasseste Alltäglichkeit, Wirtschaftsdinge, auskramen. Und sie muss wohl oder übel darauf eingehen. Die Wirkung bleibt nicht aus, und das Gefühl der Er-

bärmlichkeit treibt sie zu dem Entschluss: *Eveline sey die Seine!* (82. 12.) Die Motivirung dieses Entschlusses wird sofort verstärkt. Wertheim hält um Evelinens Hand an. Marianne schlägt sie ihm rundweg ab, so sicher ist sie ihres Verdachtes (82. 14.) Dieses Motiv, nur mit dem Unterschiede, dass Marianne um ihre Hand gebeten wird, sollte in A (34. 4.) den 1. Akt beginnen. Die selbstlose Missachtung ihrer eigenen Person allein ist vielleicht kaum mehr stark genug, sie zu jenem Entschluss zu bringen. Allerdings sollte man es ihr nach der Charakterisirung im ersten Entwurf (33. 21. ff.) wohl zutrauen. Dass sie aber jetzt eines Zwanges bedarf, der sie vor die Entscheidung stellt, ist jedenfalls ein Zeichen, dass diese weibliche Figur gleichsam in der Achtung des Dichters selbst gesunken ist.

Der Handschrift nach zu urteilen, ist hinter dieser Skizze des 3. Aktes eine Pause in der Arbeit eingetreten. Diese Pause hat den Akt wiederum ganz umgeschaffen.

Als Schluss des 2. Aktes hatten wir die Bildscene. (81. 25.) Diese soll also wohl den Ausschlag gegeben haben. Nachdem Rudolph mitten in seiner Thätigkeit — er ist Naturforscher, das wird hier zuerst fixirt — als *bedeutender tüchtiger Mensch* charakterisirt wird, wohl damit wir über seine Stellung der Braut gegenüber ein Urteil haben, kommt Marianne offenbar schon mit einem festen Entschluss: sie will mit Evelinen reden. (82. 23.) Während die vorige Skizze hier weniger die Handlung vorzeichnet, als nur den Gemütszustand Mariannens, teilweise sogar in Monologform, schildert, hat sich hier dieser Kampf in Scenen gefügt. In einer *grossen Scene* mit Rudolph kommen diese Gefühle zur Entladung. Doch kommt es nicht zur offenen Aussprache. Die Erwähnung einer *andern* (83. 3.), die ihn glücklicher machen könne, bringt Rudolph in heftige Aufregung, treibt ihm gar Thränen ins Auge, er denkt eben an Agathe, *Marianne denkt an Evelinen.* Den forschenden Fragen Mariannens weicht er aus, sie klammert sich an ihn, *er reisst sich los,* (83. 6.) und wie viele Menschen, die sich auf einem verborgenen Gefühle ertappt sehen, durch eine gewaltsam forcirte That das Gegenteil beweisen wollen, so schwört er ihr in diesem Augenblick, wo er sich schuldig fühlt, *mit einer Furore machenden Hingebung seine ewige Hingebung und stürzt ab.* (83. 7.)

Wichtig ist hier für den Verlauf der Handlung, dass ihn der Gedanke an Agathe so ergreift. In diesem Augenblick vielleicht soll er sich der Liebe zu ihr bewusst werden. Vorher war von irgend einer Neigung zu ihr noch keine Rede.

Diese gewaltsame Aufstachelung des Gefühls hat aber keinen günstigen Einfluss auf Marianne. Er wirft sie in ein Meer von Ratlosigkeit, in dem sie dann nach dem einen Rettungsgedanken greift: *Liebt er mich — ich darf ihn nicht lieben.* Von einem freudigen Wiederfinden der beiden Verlobten zeigt sich noch nichts. In Mariannens Brust wuchert der Zweifel an seiner Liebe und an ihrem Recht auf diese.

Nun kommt das am Schluss der vorigen Skizzirung des 3. Aktes (82. 13) angedeutete erregende Moment. Wertheim bittet um Evelinens Hand, deutet auch an, dass ihm Marianne lieber wäre (83. 12). Dies Letztere gibt den Gedanken an eine eventuelle Auflösung eine ganz neue Richtung.

Marianne verspricht selbst Wertheims Fürsprecherin bei Eveline zu sein, während sie ihm in der vorigen Skizzirung Evelinens Hand rundweg abgeschlagen hat. (82. 14). Wir gewinnen durch diese Vermittlung Mariannens eine gute Motivirung zu der grossen Aufklärung zwischen beiden Schwestern. Die Schwester tritt im selben Augenblick ein und es entsteht eine *peinliche Scene,* die Wertheim durch sein Fortgehen beendigt. Dies ganze Auf- und Abgehen der Personen entbehrt noch jeder Motivirung.

Der Freier wird von Eveline abgewiesen. (83. 16) Marianne ist nicht erstaunt, sie glaubt ja, dass Eveline Rudolph liebt, und der Entschluss wird in ihr reif, ihrem Verlobten zu entsagen. Sie gesteht es auch der Schwester, das ist wohl die Voraussetzung jener Worte: *Eveline sucht sie zurückzuhalten.* Eveline glaubt auch wohl nicht recht an Mariannens Verdacht. Als diese ihr aber *die Scene mit dem Bilde* berichtet, fühlt sie sich doch im Innersten ergriffen. Als sie eben gehen will, tritt *der Baron,* also Wertheim, ein, seine Antwort in Empfang zu nehmen. Statt dessen erhält er im wahren Sinne des Wortes einen Korb, was ihn zu einem kräftigen Fluch fortreisst. Auf diesen komischen Schluss hat sich in charakteristischer Weise gleich zu Anfang dieser Skizzirung das Augenmerk des Dichters gerichtet. Denn ihre ersten Worte lauten: *Ein Korb auf dem Tisch, in dem Blumen stehen.* (82. 18). Dementsprechend ist auch der Schluss wieder gleich in Worte gefasst, wie sich dies in der kritischen Untersuchung der Entwürfe als Regel ergab (s. S. 52).

Der kurze Anlauf zum 4. Akt schliesst sich gleich an den komischen Schluss des dritten. Wertheim wurmt noch der Korb, den er bekommen, und er bittet seinen *Neffen Otto* um Aufklärung über diese *verfluchte Mode.*

Otto heisst auch Rudolphs Freund (81. 5). Die Antwort sollte wohl eine episodenhafte Erzählung werden des Anfanges: *Es war einmal ein Korbmacher* . . . (84. 8).

Dazu kommt nun Rudolph, *zerrüttet und zerstört*, gequält von dem Kampf in seinem Herzen. Hier bricht der Entwurf ab, das letzte Wort ist unleserlich, das vorletzte heisst: *Marianne.*

Wie dies alles miteinander verknüpft ist, wie Rudolph z. B. zu Wertheim kommt, diese Fragen stehen noch offen. Bemerkenswert ist jedenfalls, dass in dieser Skizzirung das komische Element durch Wertheims etwas burschikose Art ziemlich stark hervortritt. (vgl. S. 27).

Die Seite n[1] 81 ist beim Aufschlagen des Buches auf dem rechten Blatt. Auf dem linken finden sich zunächst die vier Personennamen: *Rudolph Walling, Frau Marthe, Jungfer Liese, Herr von Wertheim* mit derselben Tinte untereinander geschrieben. Sie gehören zweifellos zu B. Links daneben steht eine offenbar zu anderer Zeit geschriebene Skizze der Anfangsscene des 1. Aktes, auf die ich aber erst nach dem folgenden grösseren Entwurf C zurückkommen werde.

Der Titel von C lautet *Die Verlobten*, gerade keine Verbesserung, da man sich darunter noch weniger vorstellen kann als unter dem ersten Titel: *Die Schwestern.* Nur der Titel von B, *Entsagung*, deutete auf die Handlung selbst hin.

n[1] 132

C.

Die Verlobten.

1. Act. 1. Oscar. Franz. 1. Scene.
2. Scene. Bei Agathe, ihre Liebe, Abschied.
2. Akt. Bei Mariannen, bis zur Bildscene.
5 *3. Act. Oscar u. Eveline scherzend zusammen. Marianne dazwischen. Wirbt für ihre Schwester. Wertheim hält um Evelinen an. Nein!*
V. Act.
III. Act. 1) Oskar, Eveline.
10 *2) Marianne die Vorigen, bestärkt ihre Spässe.*
3) Eveline geht erschrocken u. rothwerdend ab.
4) Was soll ich von deinem Betragen denken Marianne?
5) Diese verschlossen. Oscar wird beredt schildert seine Liebe, seine Stimmung: bis zu dem Wiedersehen. Das Bild —
15 *6) Das Bild! Da fängt Marianne an u. expectorirt sich, entsagt zu Gunsten Evelinens. Ich hole sie. (Gewitter.)*
7) Oscar steht wie angedonnert. Gewitter.
8) Agathe kommt. Verirrt, will zum Oheim. Sieht Oscar. Ohnmacht.

n[1] 133 *Marianne kommt zurück. Ha! Ich bin seine Verlobte mit grossem Pathos. Agathe wankt ab.*

4. Akt. Der Onkel†) Marianne jetzt rasend vor Liebe. Nennt ihre Schwester eine dumme Gans. Diese macht inzwischen Be-
5 *kanntschaft mit Franz. Bietet alles auf, Oscar zu gefallen. Die rasendste Eifersucht. Oscar macht mit Wertheim Geschäfte Excursionen. Begegnungen mit Agathe. Ueberall intervenirt Marianne. Er ist kalt u. weist sie ab. Endlich kommt es zum Eclat. Er erklärt, dss er sie nicht mehr liebe. Durch*
10 *die grosse Scene im 3 ten Akt hätte sie alles verscherzt. Meinen Ring trägst du, wir sind verlobt, treten wir vor den Traualtar, u. ständ' er auch für mich im Vorhof der Hölle. Marianne allein: Kampf. denkt: schweigt. ††) Schon einmal entsagt' ich — werd' ichs nicht zum 2 ten Male können? Der*
15 *Baron: Ganz wie Ihre Schwester. Nun weiss ich die Ähnlichkeit. Reichen Sie mir Ihren Arm! Marianne folgt willenlos.*

*5. Akt. fängt humoristisch mit dem Onkel an. Marianne Bohnen und Erbsen lenkt zuletzt aus auf . . . *) Agathe, will sie sprechen. Onkel ab. Sie kommt. Sie kommt aber nicht,*
20 *sondern Oscar. Scene zwischen ihnen. Osc. **) Weigert sich kalt. Da ertönen oben Harfenklänge. Marianne ganz zerflossen. Entsagt. Schildert in London ***) Durchs Fenster. Oscar wendet sich ab u. weint. Sie giebt ihm Verlobungsring u. geht. Agathe kommt u. denkt*

n[1] 134 *Marianne zu finden u. findet Oscar. Dieser zögert. Sie will gehen. Er stürzt ihr zu Füssen und gesteht seine Liebe. Sie weigert sich. Er zeigt den Verlobungsring. Da! Sie zittert, schwankt. Marianne kommt legt die Hände ineinander. Was*
5 *ist das? Kommt der Onkel. Eveline u. Franz auch. Die Treue ist ein herrlich Ding. Er war mir treu, das sein Lohn!*

Und der meinige, Marianne? sagt der Onkel.

Wir wollen Erbsen legen u. Bohnen stecken und sehen, was die Zukunft bringt!

Hier haben wir zunächst einen kurzen Auszug aus der ersten Skizzirung in B (81—82. 15). Die Eingangsscene zwischen Frau Marthe und Jungfer Liese (81. 2—4) ist gestrichen. Die Namen sind verändert. Rudolph heisst jetzt Oscar. Franz (132. 2.) wird wohl Rudolphs Freund Otto (81. 5) vertreten. Gutzkow ist also wieder auf den Namen des ersten Entwurfs (34. 15) zurückgekommen.

Ebenso wie in B (83. 15) *wirbt Marianne für ihre Schwester.* Es soll wohl heissen: wirbt für Wertheim um ihre Schwester, denn dieser *hält um Eveline an* (132. 6)

†) Durchstrichen. ††) Diese zwei Worte sind übergeschrieben. *) Ein Wort unleserlich. **) Uebergeschrieben. ***) Diese drei Worte sind übergeschrieben.

Eveline aber soll jedenfalls die Werbung mit einem energischen *Nein!* ausschlagen.*) Der 4. Akt fehlt in dieser kurzen Skizzirung. Der 5. ist erwähnt und es stehen zwei Worte daneben, die aber durchstrichen und unleserlich sind.

Der 1. Akt dieser kurzen Scenenübersicht nun nennt *Agathe*, deren Verhältnis zu Rudolph (= Oskar in C) schon in B als neues, den ganzen Konflikt verschiebendes Motiv eingeführt ist (81.$_{8-16}$). Bisher war sie im 3. Akt noch nicht persönlich erschienen, nur einmal genannt worden (83.$_5$) Wurde die Scene, in der Marianne für Wertheim um ihre Schwester wirbt (B 83.$_{15}$. C 132.$_6$), beibehalten, so wurde das Hauptinteresse im 2. und 3. Akt wieder ganz den beiden Schwestern zugewandt, so dass Agathe dann im 4. Akt ganz störend und fast befremdend dazwischen getreten wäre. Dieses Interesse an den Schwestern durfte der Dichter nicht aufkommen lassen, wenn er nicht eine Abhängigkeit von dem Entwurf A, in dem der Hauptkonflikt zwischen den Schwestern liegt, verraten wollte. Deshalb folgt sogleich die Skizze eines neuen 3. Aktes, der ganz anders endet. Die Eingangsscene spielt wie in B (82.$_2$ u. $_{21}$) zwischen Oskar und Eveline. Marianne tritt hinzu, die Eifersucht verführt sie, den Scherzen der beiden, vielleicht durch Ironie, eine Spitze zu geben, die Eveline fühlen muss. Diese *geht erschrocken und rothwerdend ab* (132.$_{11}$). Dann folgt die Auseinandersetzung zwischen beiden, die mit der Entsagung Mariannens endigt; sie ist schon in B (82.$_{24}$ ff.) skizzirt und eine *grosse Scene* benannt. Zunächst soll das Bild wieder eine Rolle spielen (132.$_{15}$). Vielleicht erinnert Oskar an jene Scene, die ja auch in diesem Entwurf C (132.$_4$) noch beibehalten ist, um seinen Irrtum durch das Bild zu entschuldigen. An diesen Moment aber klammert sich gerade Marianne, er ist ihr der schwerwiegendste Beweis für ihren Verdacht, aller geheime Groll, der sich in ihrer Brust gesammelt, kommt in diesem Augenblick zum explosiven Ausbruch, der in der Entsagung *zu Gunsten Evelinens* seine tragische Höhe erreicht. Mit der Absicht, ihre Schwester zu holen, stürzt sie fort.

Im Entwurf B kommt es so weit noch nicht. Die Erwähnung einer *Andern* im Munde Mariannens (83.$_3$)

---

*) Dieses *Nein!* steht in gezirkelter Schrift ausserhalb des eigentlichen Textes neben einem Kopf, der hierhin gezeichnet ist. Derartigen Zeichenversuchen begegnet man in den Tagebüchern häufiger. In historischen Entwürfen scheint sich Gutzkow oft ein Bild seiner Helden haben vorstellen wollen, wir sehen sie z. B. in Helm und Panzer. An dieser Stelle jedoch ist diese Zeichnung ohne charakteristische Bedeutung.

versetzt dort Rudolph in eine ähnliche durch Selbstqual gesteigerte Aufregung, in der er halb sinnlos Mariannen den Schwur seiner Liebe erneut. Die blosse Erwähnung einer Andern konnte aber dem Dichter nicht mehr genügen, das Interesse an ihr als einer der Hauptbeteiligten musste nachdrücklicher herausgefordert werden. Deshalb erscheint jetzt in der neuen Skizzirung des 3. Aktes in C (132. 9 ff.) die Andere selbst. Ein nicht gerade originelles Motiv, das auch im *13. November* benutzt ist, führt sie herbei: ein Gewitter soll die verirrte Agathe, die eigentlich zu ihrem Oheim will, der wohl in der Nähe wohnt, in Mariannens Haus verschlagen, gerade als Oscar unter dem Eindruck der Worte Mariannens *wie angedonnert* (132 17.) steht. Um die Stimmung zu erhöhen, gesellt sich hier zu dem Sturm in den Herzen der Sturm der Elemente. Agathe wird bei dem plötzlichen Anblick Oskars in dieser Umgebung ohnmächtig. Das nun nötige Mittelglied zum Folgenden fehlt. Oscar fängt jedenfalls die Schwankende in seinen Armen auf, sucht sie vielleicht durch Liebkosungen wieder zum Leben zu erwecken. Dieser Anblick aber lässt die wieder eintretende Marianne ihre feierliche Entsagung vergessen und *mit grossem Pathos* (133. 2.) reklamirt sie Oscar als ihren Verlobten. Sie hat inzwischen jedenfalls von ihrer Schwester gehört, dass sie von dieser Seite keine Nebenbuhlerschaft zu befürchten hat. *Agathe wankt ab.*

Der Anfang des 4. Aktes zeigt Marianne im höchsten Stadium der Eifersucht; ihrer Schwester wollte sie wohl das Opfer der Entsagung bringen, aber keiner Fremden. Zum zweiten Mal in den Kampf des Herzens getrieben, wird sie selbst heftig gegen ihre Schwester, obgleich diese gar nicht ihre Nebenbuhlerin ist, und nennt sie *eine dumme Gans.*

Nunmehr findet sich in C die erste Spur einer Nebenhandlung. Eveline *macht inzwischen Bekanntschaft mit Franz* (133. 4.) Wir kennen Franz aus der Eingangsscene des 1. Aktes, (132. 2.) vermutlich ist er Oscars Freund (81. 5.) und Wertheims Neffe. (84. 3.) Der Dichter hat also das Bestreben, die Motive innerlichst zu verknüpfen. *Die Interessen im Drama müssen sich durchkreuzen,* sagt er in den *Vermischten Schriften* (Leipzig: J. J. Weber 1842. II 224).

Marianne klammert sich wieder mit der Kraft der Verzweiflung an ihren Verlobten. Oscar aber schliesst sich Wertheim an, macht mit ihm Exkursionen und sucht *Begegnungen mit Agathe.* Der unbekannte *Oheim* (132. 18.) soll also wohl Wertheim sein. Marianne sucht diese Begegnungen zu hintertreiben, ihre Eifersucht macht sie

rasend. Da *kommt es zum Eclat.* (133. 9.) Oscar erklärt ihr, dass er sie nicht mehr liebe, *durch die grosse Scene im 3. Akt* habe sie alles verscherzt. Diese *grosse Scene* ist zweifellos die Entsagungsscene im vorigen Akt (132. 15—16.) Letztere ist ja aus B (82. 24.—83. 1.) übernommen und auch hier eine *grosse Scene* benannt. In ihrer Leidenschaftlichkeit erinnert sie an die entsprechende Scene in A (34 30.) wo es nach Mariannens Entsagung heisst: *Da trumpft er* (der Geliebte) *sie ab und hasst sie und verachtet sie.* In C haben wir an dieser Stelle wieder die schon charakterisirte Erscheinung, dass in Scenen, die einen Höhepunkt enthalten, die direkte Rede auftritt.

Für Marianne ist die Erklärung ihres Bräutigams, dass er sie nicht mehr liebe, das Entscheidende. Nach innerlichem Kampf, der jedenfalls durch eine Pantomime markirt werden soll: *denkt: schweigt* (133. 13.) beugt sie sich unter dem Gedanken, zum zweiten Male entsagen zu müssen. Mit dem Eintreten des Barons — Wertheims — schliesst der Akt; Marianne lässt sich willenlos von ihm fortführen. Dieser Schluss scheint humoristisch gedacht, weist aber auf die Verbindung Mariannens mit dem Baron im 5. Akt hin.

Die Äusserung des Barons *Nun weiss ich die Ähnlichkeit* (133. 15.) ist nicht recht verständlich. Von einer Bewerbung des Barons um Eveline scheint ja in dieser Skizzirung (132. 9. ff.) ganz abgesehen zu sein, während sie 132. 6. noch eine Scene füllt. Die Worte des Barons aber setzen die Werbung um Eveline voraus; denn sie besagen doch wohl, dass ihm plötzlich die Ähnlichkeit Mariannens mit der jüngern Schwester in die Augen fällt und er vom Augenblick dieser Erkenntnis an auch seine Neigung, die Eveline verschmäht hat, auf Marianne überträgt. Wir sehen hier die Befangenheit des Dichters von einer Idee, die er in diesem Entwurf zum 4. Akt eigentlich fallen lassen wollte.

Der komische Onkel Baron von Wertheim ist in C dem Dichter unter den Händen gewachsen. Er soll auch den 5. Akt beginnen. Die Katastrophe steht vor der Thür, und dennoch eine komische Scene! Sie wird durch einen Kontrast herbeigeführt, durch den Gegensatz tragischer Empfindungen und Konflikte zu der Umgebung mit ihrer prosaischen Alltäglichkeit. Marianne ist gezwungen, erfüllt von pathetischen Gefühlen, von *Bohnen und Erbsen* zu reden. Schon in B (81. 20. und 82. 8.) ist dieser Kontrast berührt. Er soll sich also wohl durch das ganze Stück hindurchziehen und Wertheim ist sein Träger.

Dann lenkt Marianne das Gespräch auf Agathe und äussert

den Wunsch, sie zu sprechen. Der Onkel geht, wohl um sie zu holen. Statt ihrer aber kommt Oscar und es entwickelt sich eine Scene zwischen ihnen, deren Inhalt im Anfang noch nicht näher angegeben ist. Er *weigert sich kalt* ist unverständlich. Vielleicht bittet sie ihn um ein offenes Geständnis oder stellt ihn zur Rede. Die Erlösung bringt plötzlich der Klang einer Harfe, die ohne Zweifel von Agathens Hand angeschlagen wird; höchstens unter dieser Voraussetzung kann dies als Motivirung gelten. Die Töne erinnern beide an jene *andere;* diese schlägt die Harfe, während Marianne von *Bohnen und Erbsen* spricht. Das Bewusstsein dieses Gegensatzes fällt ihr in diesem Augenblick so schwer auf die Seele, dass sie ihrem Verlobten entsagt, ihm den Verlobungsring zurückgibt und geht. Oscar ist ergriffen, *wendet sich ab und weint* (133. 23.) Die Worte *Schildert in London* und *Durchs Fenster* sind jedenfalls Motive des Gesprächs, zu erklären sind sie jedoch nur aus dem fertigen Stück. Zu ihrer Rechtfertigung erinnert hier Marianne ihren Verlobten an jene Empfangsscene am Ende des 2. Aktes, wo, wie wir später sehen, der zurückkehrende Bräutigam durchs Fenster einsteigt. In London ferner hat er die *andere* kennen gelernt und Beate mag ihn erinnern an das, was sie von seinem Zusammenleben mit jener erfahren hat. Es zeigt sich auch hier, in dieser Bezugnahme auf Motive, die noch gar nicht erwähnt worden, dass Gutzkow die Einzelheiten der Exposition im Kopfe trug, ohne es für nötig zu halten, sie des Breiteren zu fixiren. Und ferner, dass besonders jene Scene, von der das Stück im ersten Entwurf ausgeht, klar und deutlich in allen Einzelheiten vor seiner Phantasie stand. Manche werden das als einen Beweis seiner Flüchtigkeit oder überhasteten Produktionsweise aufnehmen wollen; mir leuchtet daraus nur eine ganz phänomenale Beherrschung des Stoffes, eine ausserordentliche Kraft des Gedächtnisses oder auch ein frappirendes Verlassen auf die stets zur Verfügung stehenden Hülfstruppen der Phantasie hervor.

Der fernere Verlauf des 5. Aktes ist ganz klar: Marianne heirathet Wertheim. Auch dieser Schluss geht wieder in direkte Rede über. Der mehrfach gebrauchte Kontrast sollte eine humoristische Schlusswendung abgeben. (Vgl. S. 53). Sie deutete ja auch auf die Idee des Stückes hin, doch schien sie wohl dem Dichter nicht deutlich oder nicht tief genug, daher finden wir denn ein paar Seiten weiter (141) die folgenden verschiedenen Variationen über das Thema, das dem ganzen Stück zu grunde liegt; eine von ihnen ist in der That bei der endgültigen Fassung des *Weissen Blattes* in den Schluss verflochten.

n[1] 141 D.

Die Zeit der Liebe ist der Augenblick.
Die Zeit der Liebe.
Man kann für seine Gefühle nicht auf Jahre gutsagen.
Liebet euch, aber gelobet nichts.
5 *Die Pflicht bindet —*
Die Liebe befreit *Die Pflicht der Liebe*
Liebespflicht
Die Zeit der Liebe ist nicht die Jugend, nicht das Alter, die Zeit der Liebe ist der Augenblick.
10 *Die Feindschaft der Zeit gegen die Liebe* *Frei u. treu.*
Was ist Treue? *Treue*
Treue ist Sklaverei, Liebe Freiheit.

Zeile 8—9 ist als Schluss in das fertige Stück aufgenommen und zwar vor den Versen, in die der Akt ausklingt.

Einzelnes in diesen abgerissenen Worten wie Zeile 2, 6, 7 und 10 macht den Eindruck, als ob es einen neuen Titel abgeben sollte.

Zuletzt ist noch eine kurze Scene zu berücksichtigen, die allerdings schon unmittelbar vor dem Entwurf B steht, aus verschiedenen Gründen aber als letzte Aufzeichnung anzusehen ist.

n[1] 80 E

Die Verlobten.
1. Akt. Klavierspielerin. Bruder Agathens tritt ein u. will Rudolph kennen lernen, hat die
5 *Liebe seiner Schwester auf dem Herzen.*

Rudolph Walling
Frau Marthe
Jungfer Liese

Herrn von Wertheim

Wie schon erwähnt steht sie auf dem linken Blatt, während rechts der Entwurf B beginnt. Die vier Personennamen gehören noch zu letzterem. Die obige Scene entspricht der 2. Scene des ersten ausgeführten Aktes; sie ist also beibehalten worden und steht daher auch wohl zeitlich der Ausführung am nächsten, da auch die neuen Motive in ihr sich hier wiederfinden. Neu ist das Motiv *Klavierspielerin*, das jedenfalls Agathe betrifft, ferner dass ein Bruder Agathens auftritt, und endlich die Angelegenheit, in der er kommt.

E führt denselben Titel wie der dritte Entwurf (132. 1) *Die Verlobten*, hat aber noch die Namen von B, abweichend von C wenigstens *Rudolph* statt *Oscar*. Der Name *Rudolph* floss dem Dichter jedenfalls in die Feder durch den Anblick der vier Namen rechts, die zu B gehören. Dass er die Scene gerade dahin schrieb, that der Zufall oder vielleicht — weil dort gerade noch Raum war. Jedenfalls wird er bei der Ausführung des Schauspiels die früheren Entwürfe aufgeschlagen haben.

Entstehungsgeschichte der Entwürfe und der ersten Fassung.

Bei dem Vergleich der Entwürfe zum *Weissen Blatt* ergab sich, dass sich A von den übrigen Entwürfen hinsichtlich des Hauptproblems scharf unterscheidet. In A handelt es sich um die schwankende Stellung eines Mannes zwischen zwei Schwestern. Dieses Motiv ist in den andern Entwürfen zurückgedrängt, als Nebenhandlung eingeführt, während sich der Hauptkonflikt zwischen zwei einander durchaus fernstehenden weiblichen Personen abspielt. Die endgültige Bearbeitung des *Weissen Blattes* hat diese Wendung beibehalten.

Die nachfolgende Untersuchung nun soll die Frage beantworten, weshalb wol der Dichter diese einschneidende Aenderung vorgenommen, ob sich Beziehungen zwischen seinem Leben und diesem Werk entdecken lassen, die jene Verschiebung der Grundidee erklären.

Der Entwurf A findet sich auf Seite 33/4 des ersten Tagebuches, mitten in den Vorarbeiten zu *Patkul;* als seine Entstehungszeit kann daher mit ziemlicher Sicherheit das Frühjahr 1840 angesetzt werden. (vgl. S. 5 u. 8)

In dieser Zeit stehen wenig biographische Notizen über Gutzkow zu Gebote. Einige Briefe von Seydelmann und andern Schauspielern geben auch nicht den geringsten sichern Anhaltspunkt, ob ein direkter dichtericher Impuls jene erste Skizzirung eines Entwurfs zum *Weissen Blatt* mit der Rivalität zweier Schwestern veranlasst hat. Stark ist der Impuls, wenn einer vorlag, sicher nicht gewesen, denn zunächst findet sich diese Fassung des Konfliktes nur einmal, ferner wurde sie nicht nur nicht ausgeführt, sondern musste sich später eine gründliche Umänderung gefallen lassen; der bei weitem stärkere Impuls aber, der hierzu Veranlassung gewesen ist, lässt sich mit völliger Klarheit nachweisen.

Bei dem Entwurf A handelt es sich um nichts mehr als eine dichterische Reminiscenz aus einem älteren Werke Gutzkows, aus dem Roman *Seraphine,* der zwar erst 1837 erschien, aber schon im Oktober 1835 begonnen, zum Teil im Mannheimer Gefängnis vollendet, durch die Censur aber fast zwei Jahre unter-

drückt und dann vom Dichter nach gewissen, hauptsächlich polemischen Gesichtspunkten erweitert wurde. Die Schilderungen des Liebeskonfliktes sind aber bei der ersten Niederschrift des Romans entstanden.

1840 war die Zeit der ersten Bühnenerfolge unseres Dichters. Mit seiner ganzen Kraft stürzte er sich auf die dramatische Production. Er suchte also zweifellos nach brauchbaren Stoffen. Was lag näher als der Gedanke, seine früheren Werke zu dramatisiren? Mit den Novellen *Der Sadducäer von Amsterdam* und *Die Selbsttaufe* machte er es ja später ebenso; aus der ersteren wurde *Uriel Acosta*, aus der letzteren *Ottfried*. Die gleiche Absicht führte ihn zweifellos auf den schon novellistisch behandelten Stoff der *Seraphine*.

Der eine Held dieses Romans, der 18jährige Arthur Stahl, hat sich in einem Augenblick jugendlicher Schwachheit und Verzweiflung über eine unerwiderte Liebe mit Seraphine verlobt, die sich ihm in einer ebenfalls krankhaft erregten Seelenstimmung angeschlossen hat. Als Bräutigam der älteren Tochter wird er in das Haus des Schwiegervaters geführt, und hier tritt ihm die wahre Geliebte als die Schwester seiner Braut kühl lächelnd und glückwünschend entgegen. Eine Zeit der Qual beginnt (*Seraphine* 1. Ausg. 1837. S. 37/8). Gleich zurückzutreten, wagt er nicht, weil er es seiner Ehre schuldig zu sein glaubt auszuharren. Seraphine ahnt alles. Gewohnt mit ihrem Gefühl zu koquettiren, bereitet ihr dieser Schmerz eine Art Wollust, sie will sich zur Märtyrerin des weiblichen Geschlechtes machen, will entsagen und versucht ihre Schwester Auguste und Arthur zusammenzuführen. Auf einem Spaziergang legt sie plötzlich beider Hände ineinander. Auguste aber weicht aus. Auch Arthur lässt mit unthätigem Behagen die tragischen Schauer dieses Doppelverhältnisses auf sich wirken und sieht in Bürgers Verhältnis zu den beiden Schwestern das Bild seines eigenen Lebens. (*Seraphine* S. 60). Er spricht zu den Mädchen mit feurigen Worten und leidenschaftlichen Mienen von den Leiden dieses Mannes, von Molly, als sie sich losreissen wollte, von seiner Liebe zur Schwester der Gattin.

Dies war der schmerzlichste Abend, heisst es in jenem Roman weiter. *Seraphine verlangte schon keine Zärtlichkeit mehr, sie war stolz genug, nichts haben zu wollen, was ich für sie nicht besass. Allmählig bekam sie eine wunderbare Festigkeit und ich wusste nicht, was sie mit der glorienhaften Miene wollte, als hätte sie einen Triumph genossen. Nothwendig musste in ihrer Seele etwas vorgegangen seyn*

und noch denselben Abend erfuhr ich es. Sie drängte mich zu ihrer Schwester hin, warf ihr die bittendsten Mienen zu und kaum hörte ich das, was sie mir ins Ohr flüsterte . . . Seraphine hatte auch in der That noch nichts gesprochen; denn die Stimme versagte ihr. Endlich hörte ich ohne dass sie weinte: „Arthur, sie wird dich lieben!“ Ich wende mich um. Nun erschrickt sie. Und warum erschrickt sie wohl? Ach, weil sie keine Thränen hat! denk' ich: weil sie eine Lust im Schmerze sucht, weil ihr diese Resignation eine leidende Folie gibt.

Und nun brach der ganze Rigorismus meiner Gefühle aus. Ich stiess sie, die mir ein so grosses Opfer bringen wollte, von mir. Gross? Gross? Sie kostet es nichts, dacht' ich; sie schwelgt in dieser schmerzlichen Situation . . ., Diese Scene bildete den Wendepunkt meines ganzen Verhältnisses zu Seraphinen . . . . Ein Herz, das liebt, liebt um jeden Preis, war meine Voraussetzung und ein Herz, das entsagen kann, liebt nicht, meine Folgerung. Seraphine muss dich nicht opfern, Seraphine muss ihre Schwester hassen, da ich ihre Schwester liebte, Seraphine muss sich an meinen Besitz anklammern, selbst wenn ich sie an den Haaren schleifte und — nun verwerf' ich sie.

Die Schlussworte des Romans (S. 342) deuten darauf hin, dass er mehr als eine Dichtung ist. *Du meine arme Seraphine! Was drängte mich, das Bild Deines Lebens vor allem Volke aufzurollen und Dein gebrochenes Herz als ein Kunstwerk! von Händen anatomiren zu lassen, die nichts daran schonen werden, weil sie es für Dichtung halten, da es doch eitel Schmerz und Wahrheit ist, Wahrheit die Du erlebtest und Schmerz den ich selber — soll ich nun Edmund oder Arthur seyn — mitgeduldet und mitgeschaffen habe! . . . Wirklichkeit war es, wie das nächtliche Rauschen meiner Feder jetzt auf dem weissen Papiere, Wirklichkeit wie die Uhr, die da eben draussen eine Stunde nach Mitternacht schlägt! Es musste abgethan werden.* (S. 344) In seinen *Rückblicken* (S. 18.) gesteht Gutzkow selbst: *Der erste Theil meiner „Seraphine“ ist selbsterlebt. Die dort geschilderte Beklagenswerthe hiess Leopoldine Spohn.*

Es handelt sich also bei diesem Konflikt, in dem ein junger Mensch die Schwester seiner Braut liebt, um ein eigenes schmerzhaftes Erlebnis aus Gutzkows jungen Tagen, aus dem Jahre 1829 oder 1830. Näheres darüber wissen wir nicht. Eben jener Roman ist nach Gutzkows eigener Andeutung für uns bisher die einzige Quelle.

Dieser Rigorismus der Gefühle nun, wie es in der *Seraphine* heisst, die aufbrausende Gereiztheit über den heroischen Entschluss der ungeliebten Braut, zu ent-

sagen, tritt in ganz gleicher Weise im Entwurf A hervor. Es heisst dort, nachdem Marianne die Absicht geäussert, zu entsagen: *Da trumpft er sie ab und hasst sie und verachtet sie: Sie wäre eine Gedankenspalterin, ein hässlich Weib, das er verachten müsse.* (n[1] 34. 30).

Die Gleichheit dieser psychologischen Momente ist evident.

Dass sich ferner in der angeführten Romanstelle das Wort *Wendepunkt* findet und ebenso in A (34. 11), ist vielleicht auch nicht ohne Beweiskraft; denn sonst bin ich diesem Worte, das doch beim Drama so nahe liegt, in Gutzkows Entwürfen meines Erinnerns nie begegnet. Die Scene schliesslich, wo Marianne entsagt, ist in A noch nicht ausgeführt; in dem dritten Entwurf C dagegen tritt sie in einer Form auf, die unbedingt an den Roman erinnert. Denn so wie Seraphine legt auch Marianne die Hände ihrer Schwester und ihres Verlobten ineinander. (n[1] 134. 4) Hatte einmal der Dichter den Roman zu dramatisiren gedacht, was war natürlicher, als dass eine derartige Situation sich so fest seinem Geiste einprägte, dass sie auch in dem spätern Entwurf wiederkehrte.

Wir haben also in A entweder einen unbewussten, auffallenden Rückfall in eine frühere poetische Vorstellung oder, was wahrscheinlicher ist, den Versuch einer Dramatisirung des in der *Seraphine* behandelten Conflictes mit bewusster Anlehnung an jenen Roman.

Ganz anders aber verhält es sich mit den beiden übrigen Entwürfen B und C. Sie stehen auf Seite 80 ff und 132 ff des ersten Tagebuches und stammen aus dem Jahre 1842. (Vgl. Seite 8). Der Dichter hat also einen ältern Konflikt wieder aufgegriffen, ihn durchgreifend umgeändert, mehrfach in dieser neuen Form entworfen und schliesslich ausgeführt. Dieser Umstand, dass der Konflikt in seiner neuen Gestalt Kraft genug hat, sich zum fertigen Drama durchzuringen, nachdem er vor zwei Jahren sich nicht hatte halten können, muss einen Grund haben und dieser Grund ist in den Lebensumständen Gutzkows zu suchen.

Seit dem Jahre 1838 lebte Gutzkow in Hamburg als Redakteur des bei Hoffmann und Campe erscheinenden *Telegraphen.* Erst 1842 kehrte er nach Frankfurt zurück, wo seine Gattin Amalie in all diesen Jahren meist getrennt von ihm bei ihren Pflegeeltern geweilt hatte. Der grosse Brand in Hamburg vom 2.—5. Mai 1842 war die äussere Veranlassung dieses Wohnungswechsels. Gutzkow selbst war in diesen Tagen in Paris, das er in der ersten Hälfte des Mais verliess. Die Rückreise ging durch die

Schweiz, über Genf und Zürich. Als Resultat dieser Reise für das Schauspiel *Ein weisses Blatt* dürfen wir wohl den ländlichen Hintergrund dieses Stückes ansehen, der vielfach an schweizerische Idyllen erinnnert.

Ungefähr Ende Juni kehrte Gutzkow nach Deutschland zurück; das Ziel der Heimfahrt war zunächst Frankfurt; er berichtet selbst, dass der Hamburger Brand eine Rückkehr in die alten Verhältnisse unmöglich machte. Seine Wohnung war mitverbrannt und auch das Hoffmann und Campesche Verlagsgeschäft hatte Verluste erlitten. Er konnte jetzt nur wieder an ein Wohnen in Frankfurt denken. *Die Contouren der frankfurter Existenz waren seit Jahren gezogen. Sie hatten sich nach mancher Seite hin erfreulich erweitert.* (*Rückblicke* S. 270.) Das ist alles, was er von dieser seiner Rückkehr verlauten lässt. Kein freudiges Wort über das Wiedersehen mit seiner Gattin Amalie, die in Frankfurt wohnte und von der er doch fast fünf Jahre mit kurzen Unterbrechungen geschieden war! Kein Gott sei Dank der Erleichterung, sondern ein beinahe trüber resignirter Ton lässt sich aus Gutzkows Worten herauslesen. Sollte vielleicht seine Rückkehr nach Frankfurt der des Helden im *Weissen Blatt* geglichen haben, der ebenfalls fünf Jahre von seiner Verlobten getrennt war? Folgte auf die freudige Spannung des Wiedersehens vielleicht in Kürze die ernüchternde Enttäuschung? Hatte sein Wesen vielleicht in Hamburgs Leben so tiefe Wurzeln geschlagen, dass er sich nicht mehr heimisch fühlte selbst im Schosse seiner Familie und kalt im Arme Amaliens?

Diese letztere Vermutung drängt sich uns allerdings auf, wenn wir ein halbes Jahr zurückblicken und ein Erlebnis betrachten, das Gutzkows Geist von Grund auf umzuwandeln begonnen hatte. Er schliesst das 5. Kapitel seiner *Rückblicke* mit der Andeutung, dass alles, was er im Folgenden, d. h. nach dem 25. Oktober 1841 erzähle, *gleichsam nur den Notensatz der obern Stimme* bedeute, die untere, *der Grundton* fehle. Diesen Grundton aufzufinden, ist unsere Aufgabe.

Der 25. Oktober, an dem Gutzkows *Schule der Reichen* in Hamburg einen offenbaren Misserfolg erlebte, brachte nicht nur eine bittere Lehre für den Dramatiker, sondern führte auch ein Ereignis mit sich, das Gutzkows Leben und Schaffen eine Reihe von Jahren hindurch aufs Tiefste beeinflussen sollte, die Bekanntschaft mit Therese von Bacheracht.

Gutzkow selbst hat mit Bekenntnissen über sein Verhältniss zu dieser Frau vorsichtig zurückgehalten.

Zwar äussert er in einem Briefe an Feodor Wehl kurz nach ihrem Tode die Absicht, seine Beziehungen zu ihr niederzuschreiben. Er ist jedoch nicht mehr dazu gekommen. In seinen *Rückblicken* widmet er dem Beginn dieser Beziehungen nur den folgenden verhältnismässig kurzen Abschnitt: *Als sich am zweiten Tage nach dem Vorfall* (dem Misserfolge der *Schule der Reichen*) *die Dämmerung zum Abend neigte . . . klingelte es und zufällig öffnete ich selbst. Ein Diener in eleganter Livree, den betressten Hut ziehend, brachte ein zierlich gefälteltes Billet und bat um sofortige Antwort. Eine Dame der höhern Gesellschaft Hamburgs, eine nahe Verwandte meiner Lady Macclesfield* (eine Figur in Gutzkows Trauerspiel *Richard Savage*) *bat mich, sie zu besuchen. Nicht unmöglich, dass ich in einer Stimmung war, die den Bescheid gab, ich würde die Antwort schicken.*

Die Schreiberin war eine Adelige, die Tochter des russischen Gesandten, die Gattin des russischen Generalconsuls. Ich hatte die anmuthige Erscheinung schon öfter gesehen, wenn sie ausritt. Zuweilen war sie nur von meinem alten Stallmeister Weber begleitet, mit dem ich selbst zuweilen in Hamburgs Umgebungen . . . Ausflüge zu Pferde machte. In der Regel aber hatte die stets anmuthig lächelnde schöne Frau noch einen Angehörigen des Diplomatenkreises um sich. Jeder, der zur höhern Gesellschaft zu gehören schien, grüsste sie. Ihr Vater war ein Wohlthäter der Armen. Sie selbst, so sagte man, ohne jeden Stolz, die Herablassung und Güte selbst. In der Regel hing ein langwallender Rock von blauem Tuch bis zu den Hufen des Rosses, der einfache, modischgeschweifte Hut sass im Nacken, ein blauer Schleier wehte oder fiel lang auf die Schultern herab, die mit Türkisen ausgelegte Reitgerte ruhte quer über dem Sattel. Zum kräftigen Ausholen wurde sie wenig gebraucht.

Wenn ich sage, der Blick der Frau, so oft ich sie reiten und in die Welt hinauslächeln gesehen, war mir wie ein ewiger Mai erschienen, so ist damit für ihren Charakter nichts festgestellt. . . Ihr Reiten liess sogar auf capriciöse Gefallsucht, Leidenschaft schliessen. Ich wusste, dass sie unter ihrem Vornamen «Therese» ein Buch mit Reiseberichten und Aphorismen herausgegeben hatte, «Briefe aus dem Süden». Es waren Eingebungen des kindlichen Herzens. . Die Schule des Stils, worin diese Mittheilungen geschrieben waren, lag in Paris oder Petersburg. Dadurch war hier und da etwas Rhetorisches in die Diktion gekommen, doch zugleich manche Feinheit, die der vulgären deutschen Schreibweise nicht eigen zu sein pflegt. Ich hatte in meinem «Telegraphen» das Buch mit Wärme gelobt.

In jenem Billet schrieb sie mir, dass sie der Unglücks-

vorstellung beigewohnt und sich über die Machinationen der siegreichen Partei geärgert hätte. Der vernünftige Theil des Publikums hätte den Gang und die Moral des Stücks in meinem Sinne auf sich wirken lassen. Inzwischen hätte sie sich in die Vorstellung meiner Verstimmung versetzt und forderte mich auf, mich in ihrem Hause aufzuheitern. Ihr Gatte sei derselben Meinung. Am besten, wenn ich sogleich am nächsten Tage zu Tisch käme.

Ich folgte der Einladung und erlebte, dass mein Hamburger Schicksal der «Schule der Reichen» der Anlass zu einer durchgreifenden Neugestaltung meiner Lebensbeziehungen werden sollte. Ich lernte die höhere Gesellschaft kennen. . . Der Vater meiner neuen Gönnerin und Freundin war ein anerkannter Mineralog. Oft sass ich in seinem Häuschen an der Kaffamacherreihe und debattirte an seiner Tafel über Krieg und Frieden, Wissenschaft und Kunst, Pressfreiheit und Censur, Russland und Deutschland. An eine ihm zu Gefallen zu modificirende Aeusserung meiner Ansichten dachte der gütige alte Herr nicht.

Dass sich der Dank, den ich für eine so zarte Aufmerksamkeit und Vertiefung in eines Andern Leben und Stimmung auszusprechen und zu bethätigen hatte, nicht mit dem kalten Ton des Verstandes aussprechen konnte, dass sich dieser vielmehr von Tage zu Tage mehr in die Region des Herzens bewegte, wird Jeder begreifen, dessen Gefühlsweise nicht ganz durch unsre sozialen Vorurtheile unterjocht ist. Mit der schon vorher angeführten Stelle schliesst das 3. Kapitel der *Rückblicke.* *)

Es empfiehlt sich noch einen andern Zeugen über diese Frau zu hören. Ihr Freund Feodor Wehl schreibt in seinem Buche *Zeit und Menschen* (I 262) von ihr:

Therese war eine der liebenswürdigsten, schönsten und reizendsten Frauen, die ich jemals kennen gelernt habe. Eine Tochter des russischen Minister-Residenten in Hamburg, des Geheimrathes von Struwe, eines Mannes von Bildung, Geist und feinster Lebensart, der in seinem Hause die beste Gesellschaft und die bedeutendsten Menschen sah, die dauernd oder vorübergehend in Hamburg sich aufhielten, hatte sie eine ausgezeichnete Erziehung genossen und war

---

*) Die genannte Kritik über Theresens *Briefe aus dem Süden* findet sich in Nro. 121 des *Telegraphen* im Juli 1841. Auch hatte Therese schon mehrfach Beiträge in den *Telegraphen* geliefert, siehe 1841, Nro 205. 1842, Nro. 89 u. 91. Dass diese nach Gutzkows persönlicher Bekanntschaft nicht stockten, ist selbstverständlich. So zeigen denn auch gleich die Nummern 172 und 186 (Oktober und November) des 1842er Jahrgangs des *Telegraphen* weitere Beiträge von Therese.

durch den Umgang in diesem auserlesenen Kreise zu einer überall sieghaften Erscheinung geworden. Man darf sagen, sie war die Anmuth selbst. Sie hatte den russischen Konsul, späteren Gesandten in Brüssel, Herrn von Bacheracht, geheirathet und nach dem Verlust ihres einzigen Kindes zum Troste begonnen sich literarisch zu beschäftigen.

Ueber ihr Wesen und ihr Aeusseres erzählt Wehl: *Sie erschien immer angeregt, guter Laune und für alles Gute und Schöne empfänglich, dabei wohlwollend, gütig, von wahrhaft bezauberndem Wesen. Sie war von mittlerer Grösse, schlank und dabei doch von einer anmuthigen Fülle. Nichts an ihr liess etwas Eckiges oder Unebenes wahrnehmen. Ihr edles, ovales Gesicht hatte eine weiche, theerosenartige Farbe, helle, strahlende Augen, üppig wellendes, lichtbraunes Haar. einen feingeschnittenen Mund, eine liebliche Stirn; Hals Büste, Hände, Füsse konnte man für den Meissel bestimmt erklären. Dazu kam ein sympathischer Ton der Stimme und eine Kunst der Rede, die wahrhaft hinreissend zu nennen waren. Wer sie sah und kennen lernte, war von ihr entzückt.*

Die Beziehungen Gutzkows zu Therese von Bacheracht haben sich zu einem Liebesverhältnis herausgebildet; dies ist das einzig zutreffende Wort dafür. Genaueres lässt sich darüber nicht mitteilen, da noch kein einziger Brief Gutzkows an Therese oder von ihr an ihn veröffentlicht worden ist. Doch die Stelle in den *Rückblicken* lässt keinen Zweifel über den wahren Sachverhalt zu, alle Zeitgenossen, die Gutzkow näher kannten, schreiben von jenem Verhältnis als einer feststehenden Thatsache, Levin Schücking, Karl Frenzel, Feodor Wehl und andere. Ersterer spricht sogar von einer *Verirrung* seitens Theresens. In Gutzkows Briefen, die zwar nur in geringer Zahl veröffentlicht sind, findet sich kein einziges offenes Geständnis, nur wenige dunkle Andeutungen, meist voll wehmütiger Resignation. Nach dem Tode seiner Gattin Amalie hat Gutzkow das Verhältnis mit Therese abgebrochen. Die Veranlassung zu diesem alle Welt überraschenden, zum Teil gradezu empörenden Ereignis kann hier nicht näher erörtert werden. Der Entschluss war ein Akt der Selbstüberwindung von seltenem Heroismus. Der Dichter schrieb darüber am 24. Januar 1849 an Feodor Wehl: *Sie erwähnen des Verhältnisses zu Theresen. Schrieb ich Ihnen nicht schon früher, dass das das Ende eines grossen vielbändigen Romans ist. Ich fühlte eine Art von sittlicher Nothwendigkeit, nach dem Tode meiner Frau Theresen nicht mehr zu gehören, als schon seit 3 Jahren früher. Sie hatte zuviel, zuviel gethan, mir das schmerzliche Gefühl, zwischen zwei mich*

liebenden Wesen zu stehen, zur Hölle zu machen. So leben wir nun getrennt. Glauben Sie mir, lieber Freund, mein Herz ist oft voll Verzweiflung, immer voll Wehmuth. Die Thränen, die ich oft im Stillen weine, versteht wohl nie ein Herz, wenige werden daran glauben, dass ich eine düstere, schwermuthsvolle Innerlichkeit habe. Wie steh' ich einsam! Und doch kann ich mir in Nichts, was mich soweit führte, Unrecht geben. Wonach ich ewig strebte, war die Wahrheit! Dass ich mit Therese brach, war eine Wahrheit.

Am bezeichnendsten aber und offensten ist ein andrer Brief*) an einen unbekannten Freund nach Theresens Tode, in dem es heisst:

Ich kann und mag über Theresens Tod nichts schreiben. Dass sie nicht mehr unter den Lebenden weilt, scheint gewiss zu sein . . . . Für mich lebte sie seit 3 Jahren nicht mehr. Sie war excentrisch in Liebe und Hass. Ich glaube, dass sie mich seit diesen 3 Jahren gehasst hat, trotzdem, dass sie wie ich höre nach Dresden ziehen wollte. Was ich über ihr Leben und ihren Tod empfinde, wird einmal gesagt werden, wenn meine Lebensparze mir den Faden nicht zu früh abschneidet . . . . Man schreibe auf ihr Grab: Denen, die sie liebte, war sie die Liebe!

Diese Aeusserungen erlauben Rückschlüsse auf die geschilderte Zeit und Gutzkows Empfindungen. Wie sich das Verhältnis Gutzkows zu Amalie im Jahre 1842 gestaltet hat, wissen wir nicht. Eine genaue Schilderung desselben ist nach dem mir vorliegenden Material nur für die Jahre 1845 und 46 möglich. Ein offenes Geständnis über dieses Verhältnis im Allgemeinen aber, lange nach Amaliens Tode, besitzen wir, das an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt. In den *Briefen an eine Freundin* (*»Auf der Höhe«* II. Jahrg. VI. Bd. 18. Heft), die Gutzkow im Jahre 1870 schrieb, spricht er von seinen beiden Frauen und da heisst es: *Die erste nahm ich in Folge einer unüberlegten Unterredung unter zufällig sich ergebenden Umständen, beengt und verhetzt in meinem Leben schon bei fünfundzwanzig Jahren. Sie meinte es gewiss gut und war ein mannigfach selbstloses Gemüt. Störungen gab es, weil ich mit der Zeit grössere Ansprüche an ein »Beglücktwerden« durch die Ehe machte und die Ehe überhaupt als eine furchtbare Fessel für die freie geistige Entwicklung erkannte.*

Die gleiche Stimmung spricht aus den späteren Briefen an Amalie. Es war nicht das erste Mal, dass dem Dichter jene Übereilung passirte. In dem Roman *Seraphine* liegen die Verhältnisse ganz ebenso und auch sie sind ja selbst-

---

*) in meinem Besitz.

erlebt. Wie heftig aber musste nun Gutzkow jene Erkenntnis ergreifen, nachdem er Therese kennen gelernt hatte. Mag auch Amalie noch so viel Vorzüge gehabt haben, der Unterschied zwischen den beiden Frauen war doch zu gross. Auch hierüber findet sich in Wehls Buch *Zeit und Menschen* (I 264) eine bezeichnende Stelle:

Amalie und Therese von Bacheracht bildeten geradezu Gegensätze. Amalie Gutzkow war die echt deutsche, verlässliche, bürgerliche Hausfrau; Therese von Bacheracht, die glänzende Weltdame. Gutzkow befand sich, von seinen Gefühlen her und hingeworfen, zwischen ihnen. Er hat in seinen Schauspielen und Romanen solche Männer zu oft geschildert, um durch diese öftere Schilderung nicht zu verrathen, dass er selber ihnen zugehörig war. Seine Gattin und jene Weltdame mochten über eine solche Zugehörigkeit in keinem Zweifel sein. Ich glaubte wenigstens dergleichen aus dem Benehmen und Verhalten von Frau Amalie herauszulesen. Das der Frau von Bacheracht liess mich nicht im Ungewissen.

Noch eine ganze Reihe von Umständen treten erklärend hinzu. Gutzkow lebte in Hamburg allein, Amalie hatte sich dort nicht schicken können und war nach der Erstaufführung des *Richard Savage* in Frankfurt am 15. Juli 1839 dort geblieben. Es liegt in der Natur der Sache, dass Gutzkows Neigung zu Therese in der ersten Zeit am heftigsten aufloderte, die Dankbarkeit für jene zarte Rücksicht, die ein feines weibliches Mitgefühl verriet, der Reiz einer ganz neuen Gesellschaftssphäre, und nicht zum mindesten das Gefühl des Alleinseins, dies alles traf zusammen und musste einer dazu noch schönen und in jeder Beziehung liebenswürdigen Frau gegenüber eine Empfindung rege machen, die über die Convenienz hinausging. Dass ein Zerwürfnis mit Amalien die Folge war, ist ebenso selbstverständlich, und thatsächlich lassen die Briefe der Gatten aus den Jahren 1845 und 1846 ein solches vermuten. Es zeigt sich in ihnen das gegenseitige Bestreben, sich wieder einander zu nähern, Gutzkow selbst spricht es aus, dass sein Verhältnis zu Therese eine andere Gestalt angenommen, dass seine stürmischste Periode vorüber, dass aber auch ein schwerer und langer Kampf vorhergegangen war. Da in solchen Verhältnissen das resignirte Sichfügen naturgemäss viel längere Zeit in Anspruch nimmt wie die erste Entwicklung einer leidenschaftlichen Neigung, so verweist uns auch diese psychologische Berechnung auf das Jahr 1842 als den ersten Höhepunkt jenes Verhältnisses.

Die *Rückblicke* geben uns wiederum den Beweis, dass Gutzkow nach seiner Rückkehr von jener Pariser Reise

in Frankfurt lange nicht das gefunden, was er in Hamburg trotz seines Alleinseins genossen, was er in seinem eignen Heim aber wohl erwarten durfte. Gutzkow schreibt über sein Wiedereinleben in die Frankfurter Verhältnisse Folgendes: *Zu den Beförderern einer behaglichen Wiedereinwohnung in Frankfurt gehörte die schon damals an Jahren vorgeschrittene Frau Maria Belli-Gontard . . . 1842 war sie noch auf der Höhe und ich hatte in gewissem Betracht einen Ersatz für meine jetzt nur durch Briefwechsel mir eine »andere Welt« repräsentirende Freundin in Hamburg.* Dass Amalie ihm irgendwie diese *Freundin* ersetzte, davon sagt er kein Wort; genau so wie dem Helden im *Weissen Blatt* repräsentirt auch ihm die ferne Freundin eine *andere Welt,* lebt auch er gleichsam in einem Doppeldasein, schliesst auch er sich nicht an die eigentliche Gefährtin an, sondern an eine Fremde. Vielleicht hat in seiner Correspondenz mit Therese ein *weisses Blatt* eine ebenso entscheidende Rolle gespielt wie in dem Schauspiel.

Dass der Sturm dieser Verhältnisse, die des Dichters ganzes Seelenleben durchdringen mussten, ohne Einfluss auf seine Dichtung bleiben konnte, ist unmöglich. Schon bei Besprechung der Notizbücher wies ich darauf hin, wie plötzlich der Konflickt *Adelig und edel,* der Gegensatz des wahren Adels auch im bürgerlichen Wams zum wesenlosen Geschlechtsadel, in den Entwürfen auftaucht und verschiedentlich variirt wird, und gerade seit der Zeit, da Gutzkow Theresen kennen lernte; wie ferner, abgesehen vom *Weissen Blatt,* Konflikte skizzirt werden, an deren thatsächliche Wirklichkeit, besonders nach der eingehenden Schilderung der nähern Umstände wir glauben müssen. (Vgl. S. 8 und 9.)

Ein weiterer Grund tritt noch hinzu. Schon Wehl hat in einer der zitirten Stellen darauf aufmerksam gemacht, dass Gutzkow solche Männer, die mit ihrer Liebe zwischen zwei Frauen stehen, zu oft geschildert hat, um nicht zu verraten, dass er selbst zu ihnen gehöre.

Seit der Schöpfung des *Weissen Blattes* durchzieht der hier behandelte Konflikt Gutzkows ganze Produktion wie ein roter Faden. Joh. Proelss hat schon in seinem Buche *Das junge Deutschland* (S. 247) die Stelle aus Gutzkows *Zauberer von Rom* angeführt, die hier gerade lehrreich ist. *Jünglinge, Männer können zuweilen in die Lage kommen, an Frauen Empfindungen zu verrathen, die nur formelle Erwiderungen ohne Betheiligung des Herzens sind. Irgend eine Schonung fremder Schwäche galt es da, irgend ein mildes Entgegenkommen gegen einen Wahn, der sich so schnell, wie wohl die Wahrheitsliebe mochte, nicht im ver-*

irrten Frauengemüth heilen liess. Verstrickt dann zu sein in die Folgen solcher Unwahrheit, die sich das Herz um seiner thörichten Schwäche willen vorwerfen muss, leiden zu müssen um etwas, was man in dieser Weise noch gar nicht empfunden, in dieser Weise noch gar nicht gewollt hatte, das sind Qualen der Seele, die an ihr brennen können, wie das Kleid des Nessus. (1. Aufl. 1858–61, Bd. 8 S. 305).

Diese Stelle erinnert deutlich an die obige Aeusserung Gutzkows über Amalie. In jenem Roman steht einer der Hauptthelden, Benno von Asselyn, in diesem Konflikt. In der Novelle *Die Selbsttaufe* ferner verlobt sich der Held in einem Augenblick tief unglücklicher Stimmung, als er nach einigen Jahren ungebundenen genialischen Lebens gedemüthigt in das niedrige Pfarrhaus seines Vaters zurückkehrt, mit einem Mädchen, das ihm in diesen engen vier Wänden als ein Engel an Poesie und als sein Schutzgeist entgegentritt. Wieder herausgetreten aus diesem engen Kreise stellt sich sofort die Reaktion in quälendster Weise ein. Der Held wird seiner Empfindung mächtig und sein Weg geht über das Grab jenes getäuschten Kindes. In der späteren dramatischen Bearbeitung dieser Novelle *Ottfried* (1848) kehrt der Held zum Schluss reuevoll zu der Betrogenen, aber doch wieder Verzeihenden zurück, was psychologisch undenkbar ist. Von diesem Drama und mithin auch von der Novelle, die 1844 geschrieben ist, hat Gutzkow es selbst zugestanden, dass er in Ottfried sich selbst dargestellt, dass die verführerische Dame der grossen Welt aber keine andere als Therese von Bacheracht sein sollte, allerdings in einer Färbung, die durch den Wechsel ihres Verhältnisses nicht grade günstig beeinflusst war.

In den *Rittern vom Geist* bildet jener Konflikt eins der wirksamsten und treibendsten Motive. Beide Helden des Romans schwanken in ihrer Liebe zwischen zwei Frauen. Dankmar von Wildungen steht zwischen Melanie und Selma, sein Bruder Siegbert zwischen Melanie und Olga.

Vergleichen lässt sich auch die Novelle *Die Nihilisten* (s. *Die kleine Narrenwelt.* 1856. 2. Teil. S. 1 ff.) Ein junger Mensch soll einer verlassenen Geliebten den Verlobungsring des treulosen Bräutigams seines Freundes überbringen; er lässt sich von der Schwäche des Mädchens, ihrer Koquetterie und seinem eigenen innigen Mitleid aber hinreissen, ihr den fremden Ring als Zeichen einer neuen Verlobung mit ihm selbst wieder anzustecken. Dieser Konflikt endigt allerdings nach langem Schwanken mit der Heirat der beiden.

Damit ist der Kreis dieses Beweises geschlossen. Wir haben gesehen, dass die zeitliche Berechnung den Entwurf A des *Weissen Blattes* in das Jahr 1840 verweist. Er wurde nicht ausgearbeitet, der entscheidende Impuls fehlte. Die weitern Entwürfe sind der zeitlichen Berechnung nach 1842 entstanden. Die psychologische Untersuchung bestätigt es. Hier ist das Problem ein ganz anderes geworden. Des Dichters Leben gibt uns die Erklärung dafür an die Hand, in einer Vollständigkeit und Klarheit, die nichts zu wünschen übrig lässt. Die Rückkehr nach Frankfurt im Jahre 1842 machte ihm zum ersten Male mit überwältigender Kraft fühlbar, dass er in denselben Konflikt verstrickt sei, den er später dann so oft behandelte. Aus einem tiefinnern Bedürfnis heraus hat er den ersten Entwurf zum *Weissen Blatt* wieder aufgenommen und umgestaltet, entsprechend jenen Worten, die er in dem Festspiel zum 25jährigen Jubiläum des Hamburger Theaterdirektors Friedrich Ludwig Schmidt am 5. April 1840 die *Neue Kunst* sagen lässt:

Uns ist das Leben Schule! — — —
Uns trägt Natur mit ihrer Kraft,
Die Schönheit edler Leidenschaft.

Erste Fassung.

Es sei zunächst der Gang der Handlung in der ersten Fassung des *Weissen Blattes* (Dramat. Werke. 1842—57, 3. Bd. 1844.) bis in seine Einzelheiten auseinandergelegt, um zu untersuchen, welche Punkte der Entwürfe und wie sie benutzt sind, und in wieweit sich die späteren Auflagen von der ersten unterscheiden. Die Seitenangaben der Citate beziehen sich auf die erste Auflage.

Erster Akt.

I 1 Der Schauplatz der ersten Scene ist ein einfaches Zimmer. Zwischen Kisten und Koffern kniet Valentin auf der Erde und packt. Da kommt Röschen und bringt einen Brief von ihrem *Fräulein* an den *Doctor*. Ganz plötzlich hat dieser den Entschluss gefasst, abzureisen, ohne auch nur *gründliche Auskunft* zu geben, wann er wiederkommt. Erstaunlich ist dieser unerwartete Entschluss nach dem Verhältnis des Doktors zu Röschens Herrschaft, so wie dieses es charakterisirt: *In England kennen lernen, von London mit uns reisen, jeden Abend Thee mit uns trinken und Fräulein Eveline — Doch was verstehen Sie von romantischen Gefühlen und schöngeistiger Lektüre und quatre mains und Lieder ohne Worte* — (10. 18—22). Nehmen wir hinzu, dass der Doctor Professor geworden ist (Röschen: *Ich sehe noch, dass Sie auch Professor werden*) so haben wir die notwendigsten Thatsachen, die uns die Sachlage darlegen.

Gutzkow liebt es, diese Dienstbotenscenen, die der Exposition dienen, mit einer eigenen Handlung zu füllen. Das koquette, naseweise Kammerzöfchen möchte gern mit dem gelehrten Faktotum Valentin anbändeln, trotzdem er *unschuldige Vögel zerrupft und harmlose Würmer präparirt*, doch der ist schroff und *gefühllos* und hat nur Sinn für die eingepackten Naturalien seines Herrn. Als Röschen zornig abgeht, betrachtet er sogar das *zarte, wohlriechende Briefchen* des Fräuleins an den Doktor mit Misstrauen. Ihm ist *das ganze Verhältnis Luxus*, so gut es die Familie auch meinte. *Es war die höchste Zeit, dass das einmal aufhörte mit dem ewigen Klimpern und Lesen und Malen und überhaupt — zwei Naturforscher!*

Diese erste Scene schon zeigt, dass die Grundlage des ersten Aktes ganz verändert ist. Nicht mieten will der Doktor eine Wohnung, wie es in den drei Entwürfen steht (A. 34. 16. B. 81. 1—6 und demnach auch C 132. 1.), sondern er ist im Begriffe abzureisen, wie dies ja nach der schon in den Entwürfen folgenden Abschiedsscene natürlich ist.

Als eine Art Vortakt entspricht diese Scene der in B (81. 1—4.) vorgeschlagenen zwischen *Frau Marthe* und *Jungfer Liese* und dem Auftritt zwischen dem *Onkel* und dem *Bedienten* in A (34. 14.) Das Bild, das uns der aufgehende Vorhang zeigt, hat Gutzkow aus B (82. 18.) vorweggenommen.

Die 2. Scene ist der Uebergang zur dritten und findet sich in den Entwürfen noch nicht, nur der Inhalt des Monologs zum Schluss: er *hat die Liebe seiner Schwester auf dem Herzen* in E (80. 5.). Wilhelm Steiner will den Doktor Gustav Holm sprechen, aber erst als er sich Professor Steiner, Maler, Sohn der Madame Steiner und Bruder Evelinens nennt, geht Valentin ihn anmelden. Bisher wurde noch kein Name genannt, hier stehen die vier, die uns zunächst interessiren, nebeneinander. I 2

Ein Monolog Wilhelms verrät den Zweck seines Kommens. Danken will er dem Manne, von dem seine Angehörigen ihm so viel Edles berichtet haben. Und doch hat er auch einen Vorwurf auf dem Herzen, die drückende Stimmung seiner Familie bei der Abreise des Doktors lässt ihn einen Zusammenhang ahnen: *Sollt' ich einen Blüthenzweig, nach dem er nicht zu langen wagte, ihm niedriger beugen müssen . . .?* (13. 12.)

Gustav kommt und Wilhelm spricht ihm seinen wärmsten Dank aus für die freundschaftlichen Dienste, die Gustav der Familie des Malers erwiesen. Auf der Rückkehr von einer 5jährigen naturwissenschaftlichen Reise, die Gustav im Auftrage der Regierung unternahm, lernte er in London Wilhelms Vater kennen, den deutschen Konsul. Bei dessen plötzlichem Tode stand er der Familie in der Ordnung ihrer Angelegenheiten ritterlich bei, begleitete sie auf einer Reise durch Holland und Belgien nach Deutschland und widmete ihnen auch noch so lange seine Dienste, bis der *in seiner Kunst so berühmte* Sohn des Hauses, Wilhelm, ihn ersetzen konnte. Dessen Ankunft ist für Gustav der Tag der Abreise. Auch ihm wird der Abschied schwer, aber Umstände zwingen ihn. Als er vor 5 Jahren nach glänzend bestandener Prüfung jenen Auftrag der Regierung erhielt, hatte er gerade ein Mädchen kennen gelernt, das ihn *mit plötzlichem Zauber fesselte.* I 3

(17. 26.) Eine schnelle Entscheidung war geboten, die Verlobung erfolgte, jedoch der ungewissen Zukunft wegen auf Wunsch der Schwiegereltern unter dem Versprechen unbedingten Stillschweigens.

Jetzt aber bittet er Wilhelm, seine Familie davon in Kenntnis zu setzen; in kurzem wolle er persönlichen Abschied nehmen, wie auch Wilhelms Schwester in ihrem Briefe gewünscht. Als er diesen zur Hand nimmt, fühlt er, dass derselbe *feucht gelegen*. Wilhelm aber nennt bei Seite den wahren Grund: der Brief ist *feucht von ihren Thränen* (20. 5). Mit wahrer Freundschaft trennen sich die beiden Männer.

Dies ist die Scene, wie sie in E entworfen. Das Motiv *Klavierspielerin* ist schon durch Röschens Worte (10. 21) vorweggenommen. Die Vorgeschichte ist in den Entwürfen schon angedeutet (A 33. 3–4 C 133. 22); genauere Einzelheiten fehlen noch.

I 4 Alle Naturalien sind wohlverpackt und Valentin ist gespannt auf den Einzug in *Friedersdorf*. Die Eltern der Braut sind gestorben und sie *wird auch was Rechts von Oekonomie verstehen.* (21. 24) *In fünf Jahren kann sich erstaunlich viel verändert haben.* (21. 26) Gustavs Liebe aber ist treu geblieben, in dieser Versicherung gipfelt der Schluss. Wilhelms Bewegung ist ihm aufgefallen. *Vielleicht weiss er, was lieben und fünf, fünf Jahre entbehren heisst.* Dem lärmenden Empfang aber gedenkt Gustav auszuweichen, *ganz heimlich hinter den Hecken will er hereingeschlichen kommen* (21. 19). In jenen harmlosen Worten Valentins und der Antwort Gustavs ist der bevorstehende Konflikt schon leise angedeutet.

Aus den Entwürfen ist in diese Scene nur die Bemerkung zur Exposition verflochten, dass die Eltern der Braut tot sind und sie die Hauswirtschaft leitet (A 33. 4).

I 5 Der Schauplatz verwandelt sich nun in den Salon der Madame Steiner, was schon B (81. 10) angegeben und C (132. 3) beibehalten hat. Zunächst wieder eine einleitende Scene. Frau von Flitter verabschiedet sich von Madame Steiner, sie hat deren erst kürzlich eingerichtete Wohnung betrachtet und prahlt mit ihren demnächstigen Wintergesellschaften. Eveline hat sie wohl nicht gesprochen, sie meint gar, ob diese *in England den Spleen bekommen habe.* Auch Frau Steiner ist wenig geneigt, auf die Unterhaltung des Besuches einzugehen. Als er fort ist, lässt sie durch einen Bedienten ihre Tochter rufen. Diese Scene ist neu, ebenso die folgende zwischen Wilhelm und Mad. Steiner.

I 6 Es herrscht eine gedrückte Stimmung in dem Steiner-

schen Hause, deren Grund selbst Wilhelm nicht gestanden wird. Der aber ahnt ihn und will offen mit Evelinen reden. Seine Mutter beschwört ihn, nichts zu übereilen. *Was im Schweigen geboren wurde, kann auch im Schweigen wieder ersterben.*

Eveline tritt ein, *weiss gekleidet mit einer schwarzen Schleife auf der Brust.* Sie legt ein Stammbuch auf den Tisch. Unter einer gewaltsamen Gleichgültigkeit sucht sie ihr Gefühl zu verbergen, aber ihre forcirte Munterkeit und Zärtlichkeit erweist sich als Verstellung durch ihre plötzliche Geistesabwesenheit; sie erzählt von ihres Bruders zweijähriger Reise durch Italien und die Schweiz, wie er Professor und aus dem romantischen Künstler mit einem Male *ein fashionabler Damenmaler* (27. 1.) geworden ist, und mitten in der Rede brechen ihr die Thränen aus den Augen. Grade will Wilhelm *Wahrheit reden,* da wird der Doktor gemeldet und es bleibt dem Bruder nur noch Zeit zu den Worten: *Reden — mag der Ring am Finger seiner linken Hand.* (27 26.) Indem tritt Gustav ein, und als Eveline den Ring erblickt, flüchtet sie mit einem unterdrückten Schrei zum Fenster. I 7

Diese Scene ist in B (81 12–13.) — A kennt ja Eveline noch nicht — nur angedeutet; hier soll sie erst abgehn und dann zurückkehren, was nicht grade geschickt wäre.

Als Gustav eingetreten, will der Bruder Evelinen fortführen, indem er ein Unwohlsein vorschützt, doch sie duldet es nicht und will ausharren. Gustav ist voll von seiner Reise und dem Wiedersehen, das ihm in Friedersdorf bevorsteht. Seine Verlobte, hier zuerst Beate genannt, hat nach dem Tode ihrer Eltern mit einer bewundernswerten Gewandtheit all die Geschäfte, die ein Todesfall mit sich bringt, geordnet, und die Führung der grossen Wirtschaft und die Erziehung ihrer jüngern Geschwister auf sich genommen. Als die Stunde schlägt, wird auch dem Scheidenden der Abschied schwer, mit Wehmut erinnert er sich der glücklichen Stunden in der Steinerschen Familie, die ihn wie einen Sohn aufgenommen und ihn in Stunden ratlosen Trübsinns (32. 3.) so oft Trost hat finden lassen. (Letzteres ist weiter nicht motivirt, obgleich es bei dem so sehr vom Glück begünstigten jungen Professor wunderlich aussieht.) In Frau Steiner sah er das Abbild seiner toten Mutter, und er scheidet *mit erleichtertem Herzen* (32. 12.), als sie ihm ein bleibendes Angedenken verspricht. Dann nimmt er Abschied von Eveline, die in stummem Schmerz wortlos dasitzt. Er bittet ihr ab all die Schroffheit und *ungeschminkte Auf-* I 8

richtigkeit eines Natursohns und dankt ihr für die Geduld und Nachsicht, die ihn *erst für die Gesellschaft brauchbar gemacht* hat. (33. 1.) Ihr Schmerz sagt ihm, dass sie noch eine Bitte an ihn hat; sie verneint es, und erst als er sich wirklich zum Gehen wendet, gibt sie ihm ein Blatt aus ihrem Stammbuch und bittet um einige Zeilen der Erinnerung. Er verspricht ihr, in der ersten freien Stunde ihrer zu gedenken (34. 6). Das Posthorn draussen klingt und er reisst sich mit Rührung los. Als er fort ist, stürzt Eveline zum Fenster und bricht mit dem Ausruf: *Ich habe ihn geliebt mehr als mein Leben!* (34. 22.) zusammen.

Evelinens Verhalten ist schon in B (81. 13–15.) skizzirt; auch C (132. 3.) hat diese Abschiedsscene. In der Ausführung ist ein Motiv hinzugetreten, das dem ganzen Stück einen neuen Kern und einen neuen Titel gegeben: Das unbeschriebene Blatt aus Evelinens Stammbuch. Schon die 7. Scene, das Zeigen des Verlobungsringes, verrät das Bestreben, materielle Objekte gleichsam als Stützpunkte für den Zuschauer einzuführen. Dieses Kunstmittel ist hier zum Hebel für das ganze Stück gemacht; es ist ein Kunstmittel, das seine Wirkung selten verfehlt. (Unter den modernen Dramatikern hat Ibsen es vielfach angewandt, ich erinnere nur an den verhängnisvollen Brief in *Nora*, den man in den Briefkasten fallen hört und von dem die ganze Lösung abhängt; ebenso figurirt in *Klein Eyolf* die Mappe mit den die Vorgeschichte enthüllenden Papieren.) Zur Exposition bringt diese Scene die Geschichte Beatens, wie sie schon in A (33. 4–7) fixirt war. Es ist nicht viel, was wir über Beate hören, gerade hinreichend, um mit einigem Interesse ihrem Erscheinen entgegenzusehen. Der erste Akt hat durch die neue Verknüpfung seine eigenen Interessen bekommen, und so ist der Dichter nicht ganz dem Vorsatz gerecht geworden, den er sich im zweiten Entwurf (B 82. 14–15) angemerkt hatte.

Zweiter Akt.

II 1 Der Schauplatz ist ein *Zimmer mit nicht gewöhnlichem, aber doch ländlichem Hausrath auf Friedersdorf.* (35. 3–4.) Ein Mädchen namens Tony überlegt die Vorbereitungen zu Gustavs und Beatens Hochzeit und gibt den beiden Gärtnerburschen Niclas und Paul den Auftrag die Ankunft von Gustavs Reisewagen, sobald sie den Doktor erkannt, durch Böllerschüsse zu melden. Gewiss ist sein Eintreffen heute noch nicht, aber wahrscheinlich. Diese Scene ist neu, sie dient zur Veranschaulichung des *festlichen Empfangs* (A. 33. 8.) und zur Charakterisirung Tonys.

II 2 Erst in der 2. Scene nennt Tony in einem kleinen

Monolog Beate ihre Schwester, ja *ihre Mutter* (38. 15.); sie ist also eines der jüngern Geschwister, von denen im 1. Akt (30. 25.) gesprochen wurde, und gleich hier sei bemerkt, dass andere Schwestern oder Brüder weder auftreten noch erwähnt werden, obgleich doch Gustavs Charakterisirung Beatens unsere Aufmerksamkeit darauf gespannt hat, Beate wie Werthers Lotte in einem Kreise jüngerer Geschwister zu sehen. Nun kommt Seeburg, dessen Name schon in der Eingangsscene von Tony genannt wurde. Er bringt einen kleinen Blumenstock für *Fräulein Schwester* (39. 23.) und eine grosse Düte mit Sämereien, es soll heute *eine wichtige Conferenz* über ökonomische Angelegenheiten stattfinden. Beate ist noch auf dem Felde, trotzdem Gustav jeden Augenblick eintreffen kann. Seeburg allerdings weiss von der Ankunft des Gastes augenscheinlich nichts; was also in A (34. 5.) von den *Beziehungen* Dörings (-Seeburg) angedeutet wurde, ist fallen gelassen worden.

Auch diese Scene fehlt in den Entwürfen; sie dient zur Charakterisirung Beatens, *des besten Landwirths in der ganzen Umgebung* (40. 19.) und ihres Verehrers Seeburg. Ausserdem erfahren wir, dass Tony in der Residenz gewesen und *aus der Art* geschlagen ist: sie malt und zeichnet. (40. 13.)

Die so bewundernd von Seeburg Genannte kommt nun selbst, direkt vom Felde mit Strohhut, Gartenkorb und Rechen. Ihr ganzes Auftreten zeigt sie in fröhlicher, geschäftiger Thätigkeit: sie treibt ihre Schwester, die *so gerne von ihm reden möchte* (42. 14.) zur Arbeit und spricht mit Seeburg von allen möglichen landwirtschaftlichen Dingen, verabredet mit ihm ein gemeinschaftliches Geschäft, — kurz, sie geht ganz auf in diesen Interessen; die Erwartung ihres fünf Jahre entfernten Verlobten hat sie nicht im geringsten aus ihrem gewohnten Gleise gebracht, so dass man ihr fast nicht recht glauben möchte, wenn sie sagt: *Mich haben nur die Umstände gezwungen, praktisch zu werden.* (48. 13.) Nur als Seeburg ihr mit Bedauern mitteilt, er müsse einige Tage verreisen, macht sie ihm eine Andeutung, dass sich während seiner Abwesenheit *Manches begeben* könnte (47. 12.)

II 3

Diese Scene ist in B (81. 19.) zur Charakterisirung Beatens schon erwähnt; die dort angeführten Motive sind unter die folgenden Scenen verteilt (S. 72. 21—24, 73. 1—8, 75. 7—16.), während das in C (133. 18. 134. 8) für den 5. Akt angesetzte Motiv schon hier (42. 16.) eingeführt ist.

Um den 1. Akt mit dem 2. in Verbindung zu bringen, ist schon in B der Oekonom als Onkel von Rudolphs

(-Gustavs) Freund Otto (-Wilhelm) genommen. (B 84. 3.) In C ist diese Verbindung beibehalten, Wertheim (-Seeburg) ist Agathens (-Evelinens) Oheim (132. 18.) und dies führt dann die Personen des 1. Aktes mit denen des 2. zusammen. Ebenso ist es in der Ausführung. Seeburgs Schwager ist als Konsul in London plötzlich gestorben — mit diesen Worten Seeburgs ist der Anschluss an den 1. Akt mit einem Schlage hergestellt, wenn auch noch keine Namen genannt werden. Seine Nichte ist von dieser Londoner Reise ganz verwandelt zurückgekehrt, sie ist schwermütig geworden. Die Ursache dieser Veränderung zu untersuchen, reist Seeburg zu seinen Verwandten; dadurch wird er für die folgenden Scenen aus dem Weg geräumt. Seeburgs Neffe sollte Oekonom werden, kehrte aber von einer Reise nach der Schweiz und Italien als Maler zurück. Er ist in Friedersdorf nicht unbekannt, denn er hat Tony in der Residenz Zeichenunterricht gegeben. Damit ist die Mitteilung der vorigen Scene (40. 12.) über Tony vervollständigt. — Noch ein anderes Motiv ist hier angeschlagen, ein Lieblingsmotiv Gutzkows, das in seinen dramatischen Entwürfen eine grosse Rolle spielt: von Seeburgs Schwester, eine Adlige, hat einen Bürgerlichen geheiratet. Seeburg resp. Wertheim ist auch in den Entwürfen als Adliger gedacht (B 83. 22., C 133. 15.) Hier aber ist dies Motiv Rudiment geblieben, irgend welche Konsequenzen daraus sind nicht gezogen.

II 4 Zur Erhöhung der Spannung ist nun eine neue, den Entwürfen unbekannte Scene eingeschaltet. Tony bringt einen Brief Gustavs, der meldet, dass er noch in dieser Stunde eintreffen werde. Beate ist glücklich und geht mit Tony ab, so dass sich Seeburg, verwundert über ihr geheimnisvolles Wesen, plötzlich allein sieht und ebenfalls entfernt.

II 5 Sobald er fort ist, kommen beide Schwestern gleich hintereinander wieder und nun jubelt sich Beatens liebendes Herz in warmen, begeisterten Worten aus. In diesen schwärmerischen Erinnerungen an die ersten glücklichen Liebestage, an die jetzt plötzlich jeder Ort, auf den ihre Blicke fallen, sie mahnt, wird sie von Tony gestört, die mit einer *Menge von Toilettengegenständen* kommt, ihre Schwester zum Empfang des Geliebten zu schmücken. Mitten in dem glücksprudelnden Gespräch der beiden Schwestern, beim Schmücken der Braut, entschlüpft Tony ein böses Wort: *Wie schön noch dein Haar ist,* (53. 22) und sie entdeckt auf Beatens Scheitel ein weisses Härchen. Dies Wort fällt wie Mehlthau auf all die lachenden Glücksblüten Beatens. Sie sieht in den Spiegel, eine Falte ver-

unziert ihre Stirn und ihr Gesicht ist von der Sonne gebräunt. Da wird es ihr auf einmal angst unter dem Putz, mit dem Tony sie beladen: *Muss ich mich denn so schmücken um zu gefallen?* Sie wirft allen Schmuck ab; einfach, wie Gustav sie früher gesehen, will sie ihm entgegentreten. Nur *die einfache rothe Schleife* (55. 23) will sie ins Haar stecken und in fast strengem Tone befiehlt sie der erstaunten Tony, diese zu holen. Als die Schwester wieder erscheint, in ihrer frischen, rosigen Jugendlichkeit, da sieht Beate plötzlich ihr eigenes Bild vor sich, ihr Bild vor 5 Jahren — das Bild ihrer verlorenen Jugend, und mit einem Male wird ihr schreckhaft klar, was sich vorhin wie ein Alp auf ihre Brust legte; doch sie denkt an Gustav, an seinen Edelmut, seine Liebe, seine Aufrichtigkeit und sie schämt sich der eiteln Regung, durch äusserlichen Schmuck ihm gefallen zu wollen. Ihr Stolz ist erwacht; ohne allen Schmuck, selbst ohne jene Schleife will sie ihrem Verlobten entgegentreten: *Er wird mich kennen, wie er mich einst liess: er muss mich lieben, wie ich bin!* (58. 8.) Tony ist diese Gefühlsäusserung ihrer Schwester unerklärlich, in kindlicher Ahnungslosigkeit steckt sie selbst sich die Schleife ins Haar und *hüpft Beaten nach,* dem Erwarteten entgegen.

Eine nähere Ausführung dieser Scene haben die Entwürfe nicht, nur B erwähnt sie kurz. 81. 18. 22.

II 6

Während die Schwestern draussen sind, steigt Gustav unbemerkt durchs Fenster in das Zimmer. Da fällt der verabredete Böllerschuss. Tony stürzt herein ans Fenster, Gustav hält sie für seine Braut und reisst sie in seine Arme. In diesem Augenblick stürzt auch Beate herein, sie stutzt vor dem Bilde, das sich ihr bietet; da erkennt Gustav sie an ihrer Stimme, er erblasst bei ihrem Anblick. Beate aber, geblendet vom Glück des Wiedersehens, sieht es nicht und *stürzt selig in seine Arme.* (60. 6.)

Mit dieser Scene schliesst der 2. Akt. Es ist die Scene, aus der das ganze Stück hervorgegangen ist, alle Entwürfe haben sie (A 33. 10–11. 34. 17. B 81. 23–25. C 132. 4. 133. 22.); spannender und auch effektreicher konnte, bei den engen Grenzen des Stückes, kein Aktschluss gefunden werden. Ohne Zweifel sollte dieser Moment ursprünglich den 1. Akt schliessen (A 33. 10–11.), dann wurde er in die Mitte des 2. Aktes geschoben, wo seine Wirkung jedoch durch eine weit weniger dramatische nachfolgende Scene abgeschwächt worden wäre. (A 34. 17. B 81. 25–26. C 132. 4.) Wohl aus diesem Grunde wurde letztere, die *Bildscene,* als zu viel unterdrückt.

Dritter Akt.

III 1 Der 3. Akt setzt ein mit dem Abend des drittfolgenden Tages. (77. 7.) Die genaue Datirung 52. 8. 64. 14. ist unrichtig. Gustav gibt seinem Faktotum im Nebenzimmer die letzten Aufträge für heute. Aber trotz aller gewissenhaften Erfüllung seiner Verpflichtungen verlässt ihn ein Gefühl nicht, als ob er noch einen Auftrag auszuführen habe, der ihm entfallen ist. Er tritt zu der zeichnenden Tony und kritisirt ihre Arbeit. Ihr beider Verhalten zeigt deutlich, dass ihre Naturen sich angezogen fühlen. Eine anmutige Neckerei entsteht, beide wollen sich duzen, vergessen es aber stets.

Der Eingang dieser Scene hatte ursprünglich den Zweck, Gustav als *bedeutenden tüchtigen Menschen* hinzustellen. Ganz erreicht ist diese Absicht wohl kaum, sicher nicht zum Vorteil Gustavs. Nur sein etwas pedantischer Fleiss selbst in diesen festlichen Tagen wird dadurch bewiesen.

Die Scene zwischen Gustav und Tony haben alle Entwürfe. A stellt sie in den 4. Akt (34. 25.), B (82. 1. 20—21.) und C (132. 9.) aber in den dritten.

Die im 2. Akt unterdrückte Bildscene tritt nun hier wieder hervor, jedoch ist sie zu einem bloss nebensächlichen Motiv zusammengeschrumpft. Gustav lobt Tonys Bild, (61. 15.), nach 67. 13. muss es Tonys Portrait sein, nicht ein von ihr selbstgemaltes Bild, obgleich man Gustavs Worte: *Es macht dem Meister Ehre und Ihnen* so deuten möchte. Sie sind demnach eine blosse Galanterie mit Bezug auf Tonys Schönheit, die ja selbst ihrer ältern Schwester im 2. Akt plötzlich aufgefallen ist. (56—57.)

III 2 Die zweite Scene des 3. Aktes ist eigentlich eine etwas ausführlichere Wiederholung der ersten. Die Rahmen beider Scenen decken sich. Sie beginnt mit demselben Motiv, mit Gustavs Versendungen an die Museen. Valentin meldet, dass er alles besorgt hat und erkundigt sich dann bei Tony nach den Vorbereitungen zur Hochzeit, die am 12., also drei Tage nach der Ankunft (s. 52. 8) stattfinden soll. Alles ist bereit. Gustav selbst aber scheint sich darum noch wenig gekümmert zu haben, er fragt: *Am nächsten Sonntag? Ist Beate schon so vorbereitet?* Ihn quält stets ein Etwas, das ihm nicht einfallen will. Er führt das Gespräch mit Tony eifrig fort und fragt mit Interesse nach ihren Erlebnissen. So erfährt er denn, dass Tonys Lehrer, der Maler ihres Portraits, Wilhelm Steiner gewesen ist, Seeburgs Neffe, eine Enthüllung, die ihn betroffen macht.

Der Keim zu dieser Scene steckt in den zur vorigen angegebenen Stellen der Entwürfe. Die Scene war wohl

ursprünglich mit der vorigen als eine gedacht; die Vorliebe Gutzkows für Einleitungsscenen, in denen der Hintergrund der folgenden Auftritte entworfen wird, hat ihn wohl bewogen, diese Einheit zu spalten.

Nun tritt Beate ein, sie hat in ihren Wirtschaftsbüchern zu rechnen; schon aus dem Hintergrunde beobachtet sie die Beiden und als Gustav bei ihrem Eintreten aufstehen will, beweisen ihre ersten Worte schon eine gewisse Gereiztheit: *Lasst Euch nicht stören* (69. 12). Gustav dagegen wirft ihr vor, dass sie ihn vernachlässige; sie entschuldigt sich mit der Last ihrer Geschäfte und verweist ihn auf ihre Schwester. Diese kühle Ablehnung macht ihn unmutig und als er mit Tony über Poesie, Kunst und Natur spricht, setzt er seine Worte so, dass Beate eine bittere Beziehung auf sich herausfühlt. III 3

B (82. 1—5) hat diese Scene an derselben Stelle, jedoch mit der 4. Scene als eine gedacht; ebenso C (132. 5 – 6. 10).

In das lebhaft gewordene Gespräch Gustavs und Tonys über Kunst und Poesie platzt Niklas mit Angelegenheiten des Hühnerstalls, wodurch Gustav sich peinlich berührt fühlt. Als das Gespräch wieder in Gang gekommen, wiederholt sich der Vorfall. Diesmal ist Paul der Störenfried. Doch Gustav hat diesmal keine Acht darauf. Ganz gefangen im Gespräch mit Tony, begeistert durch den Anblick der friedlichen Abendlandschaft, schildert er die Poesie der Natur, der Feiertagsnatur, so warm, dass Tony zu Thränen gerührt weggeht. Ihre Pünktlichkeit im Schlafengehen gerade in diesem auch sie packenden Augenblick ist durchaus unmotivirt und gewaltsam. Hätte wenigstens Beate sie geschickt! III 4

Die Bewegung beider hat Beate in grosse Aufregung versetzt. Als Gustav aufwacht aus seinem Sinnen beim Anblick der untergehenden Sonne, fällt sein Blick auf Beatens Wirtschaftsbuch und *sechs Scheffel Kartoffeln* grinsen ihm entgegen. Dieser Kontrast ist ihm *zu arg* (77. 2), er treibt ihn hinaus. Beate bleibt in tiefer Erregung zurück. Die Vertrautheit zwischen Gustav und Tony erscheint ihr plötzlich in ganz anderm Lichte, sie erinnert sich der Empfangsscene und alles dessen, was sie in den drei letzten Tagen — so lange ist Gustav anwesend — beobachtet, und die Ueberzeugung setzt sich bei ihr fest, dass ihr Verlobter ihre Schwester liebe. Doch sie will Wahrheit haben und offen mit ihm reden. Da kehrt Gustav, von demselben Bedürfnis geleitet, zurück. Gereizt wirft ihm Beate Untreue und Liebe zu Tony vor. Er ist nachsichtig und mild, und mit eindringlichen

Worten schildert er ihr, wie er die fünf Jahre der Trennung nur für sie gelebt habe. Bei der Wärme des Gefühls, das aus ihm spricht, taut auch in ihrer Brust das Vertrauen wieder auf und gerührt feiern sie Versöhnung. Mit herzlichem Gutenacht trennen sie sich, nachdem sie noch den Hochzeitstag besprochen, zu dem Beate der Ernte wegen (81. 7) den nächsten Sonntag bestimmt hat. Ihn aber quält selbst in diesem Augenblick das Bewusstsein eines vergessenen Versprechens.

Es ist also vorläufig nur die Eifersucht, die Beate erfüllt, die klare Erkenntnis, die sie im 2. Akt in der Toilettenscene plötzlich empfangen, hat sie in dem Glück ihrer Liebe verloren oder gewaltsam unterdrückt. Die Ausführung weicht also darin ab von B (82. 6–11.), wo sie schon zur vollen Einsicht in ihre Lage und zu einem entsagenden Entschluss gekommen ist. *Wertheim* in B (82. 7.) ist in der Ausführung durch Niklas und Paul ersetzt. Ebenso hat C (132. 16.) schon an dieser Stelle den Entschluss Beatens, zu entsagen. Die Ausführung hat hierin also an dem ersten Entwurf festgehalten, der wenigstens eine solche Scene erwähnt, ohne dass aber der 3. Akt in diesen versöhnenden Ton ausklänge (A 34. 19–20.) Die Auseinandersetzung zwischen Beate und Gustav nebst der Einleitung dazu ist in den Entwürfen ziemlich übereinstimmend skizzirt. (A 34. 19–20. B 82. 2–7. 82. 23.—83. 2. C 132. 12–16). Die Bemerkung in C *Eveline* (= Tony) *geht erschrocken und rothwerdend ab* (132. 11.) ist also nicht benutzt, wohl um Tony ahnungsloser und Beate nicht so ganz beherrscht von ihrer Eifersucht darzustellen. Ebenso ist das Bildmotiv, das in C an dieser Stelle vorgeschlagen ist, gestrichen.

III 5

Trotz dieser Aussprache mit Beate ist Gustavs Brust nicht von dem peinigenden Gefühl erlöst, irgend ein wichtiges Versprechen, *eine Schuld der Seele,* erfüllen zu müssen. Auch Valentin, der jetzt, die gerade angekommenen Hochzeitskleider seines Herrn auf dem Arm, eintritt, kann sich auf nichts besinnen. Da gibt er Gustav sein Portefeuille, das er in dessen Kleidern gefunden. Beim Anblick der Brieftasche erfasst Gustav eine Ahnung, er *stürzt darauf zu* (84. 13.) und findet *in mächtiger Freude* das Stammbuchblatt Evelinens. Noch heute Abend soll der Abschiedsgruss geschrieben werden. »*Das weisse Blatt*« lautet in *ganz harmlosem Tone* (84. 22.) das Schlusswort des 3. Aktes. — Von dieser Scene, die auf dem neu eingeführten Motiv des weissen Blattes beruht, haben die Entwürfe natürlich nichts.

Vierter Akt.

IV 1 Beate bricht mit Niklas im Garten Aepfel ab und der Gärtnerbursche berichtet, dass er ihren Auftrag ausgeführt und die Fremden *drüben beim Ökonomierath* Seeburg eingeladen hätte. Von der Hochzeit wisse keiner etwas und die *schöne blasse Dame* habe einen Besuch zugesagt. Indem geht Gustav über die Scene, *in sinnender Haltung, nachlässiger Hauskleidung*, (86. 4.) in der Hand Portefeuille und Bleistift. Beate ruft Valentin, der seinem Herrn wie sein Schatten folgt, bei Seite, ihn über Gustav auszuforschen. Seit drei Tagen ist dieser in solcher Stimmung, sucht die Einsamkeit, ist freundlich gegen Beate, weicht aber allen Fragen aus. Nun erfährt Beate von Valentin noch, dass er gegen Tony weit freundlicher sei und in einer schlaflosen Nacht lange Zeit nachdenklich vor Tonys Bild gestanden habe; stets habe er ein weisses Blatt vor sich liegen und schreibe fortwährend etwas von Trennung und Abschied. Beatens Eifersucht flammt hierdurch von neuem auf, sie bezieht diese *Trennung* auf sich und beschliesst, Seeburg ihr Herz auszuschütten. Valentin erhält den Auftrag, seinen Herrn zu beobachten und stündlich über ihn zu berichten.

Hier findet sich also wiederum die Bildscene der Entwürfe (A 34. 8–10., B 81. 25–26., C 132. 4. 15.) als erregendes Moment benutzt. Der seltsame Auftrag Valentins wird im Folgenden nicht mehr erwähnt.

IV 2 Mit der Rückkehr Seeburgs von der Reise beginnt die zweite Scene; seine Gäste werden ihm gleich nachfolgen. Er hat unterdess den Entschluss gefasst, um Beate anzuhalten. Da tritt diese selbst *etwas verstört* auf (90. 3.) Zuerst wollen sie beide nicht recht mit der Sprache heraus. Dann fasst Beate sich ein Herz und examinirt ihn über Fragen der Liebe; sie ist versöhnlich gestimmt und aus ihren Worten geht hervor, dass sie eingesehen, wie Unrecht es sei, Gustav durch sein vor 5 Jahren gegebenes Versprechen fesseln zu wollen. Seeburg aber, mit dem Antrag auf dem Herzen, hält Beate und sich für die beiden Liebenden, von denen jene spricht. Grade will er mit seinem Anliegen herausrücken, da erfährt er, dass von Tony die Rede. Er gibt sich schnell in diesen Wechsel. Als aber nun Beate all die einzelnen Momente aufzählt, die ihre Eifersucht erregt, da wird er immer verwirrter, und erfährt zum Schluss, dass Beate verlobt und ihr Verlobter der Gegenstand von Tonys Liebe sei.

Dieser Antrag Seeburgs findet sich in allen Entwürfen. In A (34. 4) soll er den 1. Akt eröffnen, Döring hält um Marianne an, in B und C soll die Werbung um

der jüngern Schwester Hand ein erregendes Moment bilden (B 82.13. 83.12. C. 132.6—7). Auch in den Entwürfen, in B wenigstens, ist Seeburg nicht als Romeo gedacht, er hält um die jüngere Schwester an, gibt aber zu verstehen, dass ihm die ältere lieber wäre (B 83.12). Mit demselben Gleichmut findet er sich auch in der Ausführung sofort bereit, seine Liebe zu Beate auf Tony zu übertragen. — Ein anderes Motiv ist in der Ausführung nur angeschlagen, während es in C eine weit wichtigere Rolle spielt. Seeburg erzählt, dass seine Nichte sich ans offne Fenster setzt und im Mondschein die Harfe spielt. Dieser Augenblick sollte im 5. Akt des dritten Entwurfs (C 133.21) die Lösung herbeiführen.

IV 3 Seeburg ist ausser sich durch diese unverhofften Mitteilungen Beatens. Da läuft ihm Tony, die ihre Schwester sucht, gerade in die Hände, er überhäuft sie mit heftigen Vorwürfen über ihre Dreistigkeit, mit siebzehn Jahren schon zu lieben und *Familienerschütterungen hervorzubringen* (98.13) und rennt mit der Absicht fort, nie wieder zu kommen. Tony bleibt erschrocken zurück, ihr wird angstvoll zu Mute, denn sie erwartet ihren Geliebten Wilhelm und glaubt ihr Verhältniss schon allen bekannt. Sie bricht in Thränen aus. Da tritt Beate ein und als sie die Schwester in solcher Bewegung sieht, will sie den Augenblick benutzen, ihr Herz zu erforschen. Tony gesteht ihr alles, Beate aber glaubt, sie spreche von Gustav. Als ihre schmerzliche Entrüstung auf den Höhepunkt gelangt ist, indem die Verdachtsgründe für Gustavs Treulosigkeit sich erschreckend häufen, kommt Wilhelm an und bringt die Erlösung. Tief ergriffen und beschämt durch ihren Irrtum legt Beate die Hände beider ineinander.

Dieses Liebesverhältnis Tonys mit Wilhelm kommt nach den schwachen Andeutungen im 3. Akt ziemlich überraschend. In C (133.5) sollte diese Bekanntschaft erst im 4. Akt angeknüpft werden. Sehr geschickt hat der Dichter diese Beziehung schon in die Vorgeschichte des Stückes verlegt und so durch Tonys hier und da zu Tage tretende Verliebtheit ein Motiv gewonnen, das Beatens Eifersucht fortwährend erhitzt. Ausserdem hat er dadurch das Motiv des Missverständnisses, das er schon in B (83.4—5) notirt, viel wirksamer herausgearbeitet, so dass er es zweimal hintereinander benutzen und durch diese Wiederholung eine wirksame Steigerung hervorbringen konnte.

Die Scene, wo Beate ihre Schwester prüft, findet sich schon in A (34.21), allerdings in anderm Zusammen-

hange. Aehnliche Scenen sind B 82. 22 und 83. 15—18. Die Scene, in der Beate die Hände der Liebenden ineinander legt, die schon erwähnte Reminiscenz aus dem Roman *Seraphine*, hat sich auch in die Ausführung eingeschlichen; doch spielt sie hier zwischen Beate, Tony, der jüngern Schwester, und Wilhelm, deren Verlobten.

IV 4 Als alle fort sind, kommt Gustav. Eine verzweiflungsvolle Unruhe treibt ihn umher, er ahnt ihren Grund, wagt ihn aber nicht auszusprechen. Das Albumblatt Evelinens brennt ihm in den Händen, aber er kann noch keine Worte finden, die ausdrücken, was er fühlt und was er sich selbst nicht zu gestehen wagt. Er möchte schreiben: *Eveline! Du nur bist der Himmelsglanz der Poesie! Beweine mich, vergieb und lebe wohl.* Doch das Bewusstsein der Pflicht gegen seine Braut hält ihn zurück.

IV 5 Eveline ist unterdessen auch angekommen und tritt ein, von Beate und Tony begleitet. Sie hat von dem morgigen Fest gehört. Eine schwermütige Traurigkeit erfüllt sie und all die Aussichten, die ihr Tony für einen längeren Aufenthalt auf dem Gute in harmloser Fröhlichkeit vorschwatzt, weist sie mit schmerzlichem Lächeln zurück. Beate ahnt, was ihre neue Freundin drückt; was die besonnene Schwester denkt, spricht die jüngere kindlich unbefangen aus. Gerührt von dieser Wärme des Gefühls, mit der Eveline sich aufgenommen fühlt, erzählt sie den Schwestern in bildlicher Weise die Geschichte ihres Herzens. Sie liebt den Verlobten einer andern, der seit fünf Jahren gebunden ist. Da erschrickt Beate, und als Eveline weiter erzählt, dass sie nur noch einige Abschiedszeilen auf einem weissen Blatt von dem Geliebten erhalten würde, erfasst Beate die Ahnung des ganzen Zusammenhangs. Und diese Ahnung wird zur Gewissheit, als Gustav eintritt und beim Anblick Evelinens mit dem Ausruf *Eveline!* starr angewurzelt stehen bleibt. Beatens letzte Worte verraten, dass ein grosser Entschluss in ihrer Seele gereift ist.

Dies unerwartete Gegenübertreten der beiden Liebenden als wirksamen Aktschluss hat nur C (132. 18.) Hier tritt auch der Entschluss Beatens, zu entsagen, (A 34. 22 und B 82. 11. 83. 9.) der in den Entwürfen schon zum 3. Akt gehört, im 4. Akt hervor (133. 14.) in Gestalt einer Frage, die noch unbestimmt lässt, wie sie sich lösen wird. Diese beiden Punkte sind in der Ausführung verbunden und so ist die richtige dramatische Steigerung hervorgebracht. Der 3. Akt enthält den Höhepunkt, Beate ist wieder voll freudiger Hoffnung. Zugleich aber ist Gustav das eingefallen, was für ihn das Entscheidende werden

wird, und so die Ueberleitung zum 4. Akt gegeben. In letzterem liegt Beate wieder im Kampf gegen den Verdacht, der in ihr aufsteigt, sie ringt mit aller Kraft, bis am Ende der Beweis klar vor ihren Augen steht. Der 5. Akt muss nun die Wirkung bringen, welche diese Erkenntnis auf sie ausübt.

In dieser 5. Scene des IV. Aktes tritt auch ein Motiv wieder hervor, das in E (80. 2.) notirt war. Eveline ist eine ausgezeichnete Klavierspielerin, hierauf war schon im 1. Akt (1. Scene) durch Röschens Worte hingedeutet.

Fünfter Akt.

V 1 Am Morgen des Hochzeitstages ist das Haus geschmückt, und eine lustige Musik tönt schon in der Ferne. In der ersten Scene geschieht eigentlich nichts. Wilhelm möchte seine Schwester von dem Feste fortholen, doch am Ende weiss er selbst noch nicht, was er thun soll. (114. 11.) Es ist wieder eine Einleitungsscene, die uns Antwort gibt auf viele Fragen der Motivirung. Wilhelm ist gestern von seinem Onkel aufgehalten worden und konnte nicht mehr erscheinen, Seeburg ist ausser sich über Beatens Verlobung und will zum Fest nicht kommen. Er hoffte auf Beatens Hand. Eveline ist gestern aus dem Garten ohnmächtig fortgetragen worden und war so gezwungen zu bleiben. Paul, aus dessen Gespräch mit Wilhelm dies alles hervorgeht, bittet diesen, zu bleiben; den Ökonomierat will er holen.

V 2 Da kommt Valentin im Auftrage Gustavs, der Wilhelm hat vorfahren sehen, diesen zu bitten, zu seinem verzweifelnden Herrn zu kommen. Erst weigert sich Wilhelm. Als ihn aber Valentin an die Gustav schuldige Dankbarkeit erinnert, geht er zu ihm.

V 3 Als Wilhelm fort ist, schiebt sich Seeburg verstohlen ins Zimmer. Er hat zwar Beate geschrieben, dass er sie nicht im Brautstaat sehen wolle. Doch scheint ihn die Liebe, die ihn mehr ergriffen, als man seiner Natur zutrauen möchte, in seinem Entschluss wankend gemacht zu haben. Da kommt Tony und zieht den sich Sträubenden im Triumpf fort zu Beate, die über seinen Brief und sein Fortbleiben ausser sich ist. — Auch in C (133. 17.) sollte der 5. Akt humoristisch mit dem Onkel anfangen; die Ausführung bringt ihn allerdings erst in der 3. Scene.

V 4 Nun tritt Eveline festlich geschmückt, aber in schmerzlicher Bewegung ein. Tony folgt ihr, sie hat Beate, die fortwährend weint, angekleidet und bewundert Evelinens schöne Erscheinung. Wilhelm kommt und dringt in seine Schwester, mit ihm das Haus zu verlassen. Doch

diese will bleiben, um Beatens Freudentag nicht zu stören. Gustav lässt sie durch Wilhelm bitten, ihm noch eine Unterredung zu gestatten; er wolle ihr das Stammbuchblatt überreichen. Erst weigert sie sich, doch auch ihr Bruder redet ihr zu und nimmt dann die über das Gehörte erstaunte Tony mit fort, ihr den Sachverhalt zu erklären.

V₅ Statt des erwarteten Gustavs erscheint Beate im Hochzeitsschmuck. Sie gesteht Eveline mit edlem Freimut, dass sie Gustavs wahre Neigung entdeckt hat, In selbstlosem Wetteifer will jede der andern Gustavs Liebe zusprechen. Eveline schildert ihr, wie Gustavs Gedanken in der Ferne stets bei seiner Braut geweilt. Beate aber kann sich vor dem Zweifel nicht mehr retten, sie selbst fühlt auch in ihrem Herzen, dass sie dem noch jugendlichen Geiste Gustavs nicht mehr genügen kann; sie hat selbst nicht mehr den Mut, sich *an ihn zu wagen* (125. 7.) und mit ihm vor den Altar zu treten. Ein Funke von Hoffnung aber ist durch Evelinens Worte doch wieder in ihrer Brust angefacht worden; als sie vernimmt, dass Gustav Evelinen den versprochenen Abschiedsgruss bringen wird, will sie noch eine letzte Probe machen. Gustav tritt ein, er erschrickt, seine Braut bei Evelinen zu sehen. Da stellt Beate eine *letzte Bitte* an ihn: sie will das Stammbuchblatt sehen. Nach einigem Kampf zeigt er es ihr. Sie erblickt es und hat genug gesehen. Mit den Worten: *Es komme, wie es muss!* geht sie hinaus. (127. 7.)

Schon der erste Entwurf hat diese Scene, nur dass dort Eveline durch die jüngere Schwester vertreten ist. (A 33. 27—30.) Sie hat als zweite *hervorstechende* Scene vor des Dichters Phantasie geschwebt. In diese Scene sind dann die Gefühle verflochten, die in B in den Fragen gipfeln: *Lieb' ich ihn noch? Ja. Darf ich ihn noch lieben? Nein.* (B 82. 10. 83. 9.) Das Motiv, dass ein anderer eintritt als der Erwartete, ist auch in C (133. 19.) benutzt.

V₆ Jetzt stehen sich Gustav und Eveline allein gegenüber. Er gesteht ihr, wie viel Qual ihm das ihr gegebene Versprechen bereitet hat, gibt ihr das Blatt und bittet sie es zu zerreissen. Das Blatt ist leer. Als Eveline betroffen um Aufklärung bittet, reisst ihn der Schmerz fort. Er will ihr die Wahl lassen: entweder werde er schreiben und sie dann das verhängnisvolle Bekenntnis lesen — oder, wenn sie Mitleid mit Beaten habe, möge sie das Blatt unbeschrieben zurücknehmen. Eveline wagt es kaum, den Sinn dieser Worte zu fassen, da ertönen die Glocken, die das Brautpaar zur Kirche rufen. Die Gewalt des Augenblicks, der sie voneinander reissen soll, erfasst sie beide: er will das Blatt mit dem Geständnis seiner Liebe

füllen und auch ihrem Munde entschlüpft das schwerwiegende Bekenntnis. Doch beherrscht sie sich, winkt ihm ein Lebewohl zu und will entfliehen mit den Worten: *Sie ruft das Schicksal und die Pflicht und mich — — — der Tod!* (132. 18.)

Die Umrisse dieser Scene sind in C (134. 1—4) vorgezeichnet, doch ist dort die erlösende Erklärung Beatens schon gefallen, während in der Ausführung die Spannung erst im letzten Auftritt ihre Lösung findet.

V 7

Die letzte Scene bringt die Lösung. Beate tritt ein am Arme Seeburgs; sie hat das weisse Blatt richtig gedeutet, entsagt ihrem Verlobten zu Gunsten Evelinens und setzt dieser ihren Brautkranz auf. Der Schlussmoment des Stückes versammelt die drei Brautpaare auf der Bühne.

Diese versöhnende Schlussscene hat C (134. 5. ff.) und hier sind auch die Worte eingeflochten, die in dem Entwurf D (8—9.) variirt sind: *Die Zeit der Liebe ist das Alter nicht, nicht die Jugend: die Zeit der Liebe ist der Augenblick.*

In dieser Form erlebte das *Weisse Blatt* am 14. November 1842 in Frankfurt seine Première. Die Besetzung war folgende:

Madame Steiner, geborene v. Seeburg	Madame Meck
Eveline, } ihre Kinder	Madame Hoffmann
Wilhelm, Maler u. Professor an einer Akademie } ihre Kinder	Herr Grahn
Oekonomierath v. Seeburg	Herr Lussberger
Frau von Flitter	Madame Baison
Beate } Schwestern	Demoiselle Lindner
Tony } Schwestern	Madame Frühauf
Gustav Holm, ein junger Gelehrter	Herr Baison
Valentin, sein Diener	Herr Meck
Röschen, Evelinens Mädchen	Demoiselle Hoffmann
Niclas } Gärtnerbursche	Herr Welb
Paul } Gärtnerbursche	Herr Heyl
Bedienter der Madame Steiner	Herr Ganz.
Gäste, Herren und Damen.	

Ueber diese Vorstellung erzählt der Dichter selbst in den *Rückblicken* (S. 282/3): *In Frankfurt wäre mein »Weisses Blatt« beinahe gefallen durch die gefeierte Karoline Lindner. Die Dame spielte die gealterte Beate und war — wirklich alt . . . Die Rolle der Beate . . . musste einer Schauspielerin zufallen, bei welcher die Aeusserung der Tony: »Sieh, ein weisses Härchen!« kein allgemeines Gelächter hervorrief.* In den Vorreden zu der 4. und der 6. Auflage des Stückes ergänzt Gutzkow die gleichen Worte noch mit der Bemerkung, dass *Beate von keiner, wie Goethe*

sagt, schon »angejahrten« Anstandsdame, sondern von einer noch frischen und gefallsamen Liebhaberin gespielt werden muss. Fräulein Karoline Bauer in Dresden (18. Dez. 1842) und Constanze Dahn in München brachten ihrer Kunst dies Opfer ihrer Jugend, und die Wirkung war an diesen Orten durchaus günstig, während der Erfolg auf andern Theatern ungleich war. Das Stück hielt sich auch nicht lange auf der Bühne.

Die Bearbeitungen.

Trotz des mangelnden Erfolges hatte sich das *Weisse Blatt* dennoch manche Freunde erworben und der Dichter wurde mehrfach aufgefordert, sein Stück umzuarbeiten. Schon die 2. Auflage (1846) zeigt manche Veränderungen, die jedoch nicht von durchgreifender Bedeutung sind. Die 3. Auflage (1850) ist ein Abdruck der 2. In vollständig neuer Bearbeitung aber erschien das Stück 1860 im Augustheft der *Wehlschen Schaubühne* und wurde in dieser Gestalt als 6. Bändchen in die zweite vollständige Ausgabe der Dramen (1862) aufgenommen. Die 5. (1872) und 6. Auflage (1873) (s. Dritte Gesammtausgabe. Band 9) stimmen mit der 4. überein.

In dieser neuen Form wurde das Stück am 5. April 1872 noch einmal ausgegraben. Das Berliner Hofschauspielhaus machte den Versuch, es wieder aufzuführen, ohne dass jedoch der erwartete Erfolg eintrat. (S. K. Frenzel: *Berliner Dramaturgie*, II. S. 80.)

Die Umarbeitung, die dem Stück im Jahre 1860 widerfuhr, ist zum Teil von durchgreifendster Art. Weniger wichtig, doch nicht ohne Interesse, sind auch die Aenderungen, die schon in der 2. Auflage hervortreten. Beide Bearbeitungen sind in der folgenden Untersuchung berücksichtigt.

Vorausgeschickt seien die Veränderungen des Schauplatzes und der Sceneneinteilung.

Die vier ersten Scenen des ersten Aktes spielen in einem Zimmer, das Gustav Holm gemietet hat, wie dies schon in den Entwürfen angedeutet war. (A 34.16. B 81.1—6) Die übrigen Scenen dieses Aktes zeigen uns den Salon der Familie Steiner. Schon in der zweiten Auflage sind diese beiden Schauplätze vereinigt. Zunächst werden bühnentechnische Rücksichten Gutzkow zu dieser Aenderung veranlasst haben. Nebenbei wurde durch die Verbindung auch ein engerer Anschluss Gustavs an die Familie Steiner herbeigeführt. Der Schauplatz des ersten Aktes ist von der 2. Auflage des Stückes ab *ein elegantes Zimmer bei Madame Steiner*. Gustav hat also bei Steiners gewohnt. Auf die Vergegenwärtigung dieser lokalen Verhältnisse ist in allen Scenen des ersten Aktes ein beson-

deres Gewicht gelegt. So heisst es 8. 8. *) statt *hier* in der 2. Auflage *hier im Salon* und in der 4. noch genauer *in unserm Salon.* Valentin verspricht in der 4. Auflage noch, gleich alles wieder sauber aufzuräumen, was durch die Vorbereitungen zur Abreise in Unordnung geraten ist. Entsprechend heisst es statt *von meinem Fräulein* in der 2. Aufl. *drüben von meinem Fräulein.* 12. 20. ist *Der Sohn der Madame Steiner* verbessert in *der Madame Steiner hier* (4. Aufl.) 13. 2. fügt die 2. Aufl. hinzu: *Wir sind ja in Ihrem eigenen Hause.* Diese Aenderungen, um vollständige Klarheit über die Oertlichkeit zu erzielen, gehen durch die vier ersten Scenen. Ganz eingeweiht über die Wohnungsverhältnisse werden wir erst in der 4. Aufl. durch Gustavs Worte: (13. 21.) *Steiner, der erwartete Sohn des Hauses, dessen Zimmer ich* — zu ergänzen ist dem Sinne nach *bewohne.*

Mit dieser Verlegung des Schauplatzes in das Steinersche Haus erhebt sich gleich die Frage: *Wo ist die übrige Familie?* Die äusserst intimen Beziehungen Gustavs zu Steiners lassen erwarten, dass diese auch den Vorbereitungen seiner Abreise hülfreich beistehen. Diese Frage beantwortet die 2., besser noch die 4. Aufl. durch Wilhelms Worte I. 2. **) (13. 5.) *Ein lästiger Besuch ist bei meiner Mutter. Ich mache inzwischen diesen schmerzlichen Gang.* Die 4. Aufl. verbessert noch: *Drüben bei meiner Mutter.*

Aenderungen in der Sceneneinteilung zeigen die beiden letzten Akte, doch nur in geringer Weise. Der 4. Akt hat in der 1. und 2. Aufl. 5 Scenen, in der 4. Aufl. aber 6. Die den Akt beginnende kurze Unterredung Beatens mit Niklas ist in der 4. Aufl. als besondere Scene abgetrennt. Indem hier Beate Niklas Worte auch beantwortet, was sie in der ersten Bearbeitung nicht gethan, bekommt dieser kurze Vorgang einen selbstständigeren Charakter. Auch entspricht diese Abteilung im allgemeinen des Dichters Neigung, Einleitungsscenen, in denen er mit Vorliebe Dienstboten das Wort lässt, auch äusserlich als solche zu markiren. Beim Vergleich ergibt sich demnach folgende Tabelle:

1. und 2. Aufl.	4. Aufl.
IV. Akt. Scene 1 =	1 Scene. 2
2 =	3
3 =	4
4 =	5
5 =	6

*) Die Zahlen bedeuten Seite und Zeile der 1. Auflage des *Weissen Blattes* 1844. **) Bedeutet I. Akt. 2. Scene.

Eine andere Rücksicht leitete den Dichter im 5. Akt. Wenn Wilhelm Steiner in Beatens Haus kommt und erfährt, dass Gustav, dem seine Familie so viel zu verdanken hat, dort ist, muss er diesen doch begrüssen, nachdem sie im 1. Akt (I. 3.) so schnelle Freundschaft geschlossen haben. In der ersten Bearbeitung lässt sich Wilhelm nur durch die dringenden Bitten Valentins, der im Auftrage Gustavs handelt, zu dieser Begrüssung bewegen, weil der sonderbare Zufall einer Wiederbegegnung Evelinens mit Gustav ihm peinlich ist. Gustav ist doch daran ganz unschuldig. Deshalb wohl ist diese Scene mit der ganz überflüssigen Motivirung gestrichen.

Die 5. Scene der ersten Auflage ist in der vierten geteilt. Nach der Unterredung Beatens und Evelinens, in der beide Rivalinnen hochherzig jede zu Gunsten der andern auf ihre Liebe verzichten wollen, tritt Gustav ein, Eveline das leere Blatt zu überreichen. Dieser Augenblick ist der Wendepunkt des ganzen Stückes, und wurde deshalb durch Abteilung auch äusserlich als solcher hervorgehoben. Die Tabelle ist demnach so:

1. und 2. Auflage	4. Auflage
5. Akt. Scene 1 =	1 Scene
2	gestrichen
3 =	2
4 =	3
5 =	{4, 5}
6 =	6

Der innere Vorgang des Stückes nun hat in der 4. Auflage am Schluss des 3. Aktes, im 4. und 5. Akt eine völlige Verschiebuug erlitten. Gutzkow selbst macht in seinen *Rückblicken* (S. 280) über diese Aenderung folgendes Geständnis:

»Ein weisses Blatt« ist erst durch eine spätere Umarbeitung zu kräftigerem Rückgrat gelangt. Gewiss haben diejenigen Recht, die hier und öfters bei mir tadelnd von einer schwanken Führung der Handlung gesprochen. Aber der Irrthum, den diese Kritiker (und in welch böswilliger Weise ist es später geschehen!) in der Unklarheit meiner Herzenszustände finden, war in einer ästhetischen Ansicht zu suchen. Von je hat sich mein kritisches Gewissen gegen die scharfgezeichnete Fabel, z. B. die absolute Continuität in den Fakten einer Erzählung gesträubt. Das Leben giebt uns selbst in den Begebnissen, die in den Schwurgerichtsverhandlungen zur Sprache kommen, nur Zufall auf Zufall. Man glaubt etwas zu wollen und zu verfolgen und die Umstände irritiren unsern Willen und unsere Handlungsweise. Das Komische und das Ungeheure, beides stellt sich nach

dieser Anschauung meist als zufällig, unvorbereitet, harmlos heraus. Gutzkow verweist hierbei auf ein anderes seiner Stücke, das er nicht in die Gesamtausgabe aufgenommen und das in derselben Zeit oder etwas später entstanden zu sein scheint: *Die beiden Auswanderer.* In diesem ist allerdings dem Zufall ein Spielraum eingeräumt, der sich nicht nur auf einen kleinen örtlichen Bezirk, sondern auf zwei Weltteile, Europa und Amerika, erstreckt und gar überraschende Erscheinungen aufweist. So schlimm ist die Sache im *Weissen Blatt* nicht. Aber dennoch spielen auch hier Ereignisse mit, die sich nur aus der waltenden Macht des Zufalls erklären lassen. Einer der Angelpunkte des ganzen Stückes ist das Zusammentreffen Evelinens und Gustavs auf dem Landgute Beatens. Diese Begegnung ist lediglich ein Spiel des Zufalls. Ferner kann nur der Zufall die Schuld tragen, dass die einzelnen Personen, die enge miteinander verkehren, gerade das am wenigsten erfahren, was sie am ersten hören müssen. Und diese Unkenntnis, diese Ahnungslosigkeit, mit der die Leute nebeneinander gehen, ist eine der wichtigsten und entscheidendsten Bedingungen für die Entwicklung des Stückes, so wie die erste Fassung sie aufweist. Diese Mängel scheint Gutzkow selbst als solche erkannt zu haben. Sie sind daher in der gründlichen Neubearbeitung der 4. Auflage entweder ganz aufgehoben oder motivirt oder endlich so vorbereitet, dass wir diesem Spiel des Zufalls ohne ungläubige Ueberraschung und mit vorausschauendem Behagen folgen können, wofern wir überhaupt dem Zufall als einer waltenden Macht im Drama Berechtigung zugestehen.

Um das Zusammentreffen Evelinens und Gustavs herbeizuführen, ist Seeburg, der schon im ersten Entwurf des Stückes als Bewerber Beatens auftritt, mit der Familie Steiner durch verwandtschaftliche Bande verknüpft. In C (132. 18) taucht diese Idee auf. In der ersten Fassung kommt aber die plötzliche Ankunft Evelinens und Wilhelms auf Beatens Besitzung äusserst überraschend. Die 1. Auflage verrät uns im 1. Akt nur, dass Friedersdorf (Valentin spricht den Namen zuerst in der 4. Scene aus) nicht weit vom Schauplatz des 1. Aktes entfernt liegt: *nur einen Tag und eine Nacht* (I. 8). Im 2. Akt (II. 3) spricht dann Seeburg selbst von seinen Verwandten, doch ohne noch deren Namen zu nennen. Er reist zu ihnen. Der Zuschauer weiss aus den begleitenden Umständen, die Seeburg anführt, dass Wilhelm und Eveline diese Verwandten sein müssen. III 2 nennt Tony zuerst Wilhelm als Neffen Seeburgs. IV. 1 erfahren wir plötzlich durch

Niklas, dass auf Seeburgs Gut jene Verwandten angekommen sind, und Beate dieselben zum Besuch erwartet. Erst IV. 2 bestätigt Seeburg, der ihnen schon vorausgeeilt ist, um Beate schnell einen Antrag zu machen, diese Nachricht. Er will die kränkelnde Eveline gleich heute bei Beate in der Sommerfrische lassen. In der 3. Scene erscheint dann Wilhelm als deus ex machina und in der 5. Eveline. Die 4. Auflage des *Weissen Blattes* bereitet schon im 1. Akt durch eingestreute Bemerkungen auf dieses Wiedersehen vor und vervollständigt auf diese Weise die Exposition, so dass der Zuschauer die Begegnung voraussieht. Die Namen der Ortschaften sind daher unterstrichen; es sind gleichsam die Haken, zwischen denen die Fäden des Gedächtnisses gespannt werden. Auch in der 4. Aufl. wohnt Beate nur *zehn Meilen von hier* (I. 3) und der geschwätzige Valentin hat von Röschen erfahren, das Steiners *in der Gegend Verwandte haben* (I 7). *Ei, da sehen wir sie vielleicht* — mit diesen Worten des Dieners wird schon auf das spätere Zusammentreffen hingewiesen. Der Name *Friedersdorf* ist in derselben Scene Wilhelm nicht unbekannt; in der folgenden (I. 8) hören wir von letzterem, dass in der Nähe von Beatens Wohnort sein Onkel, der Oekonomierat von Seeburg, eine Besitzung hat, und dass Steiners beabsichtigen, diesen Verwandten aufzusuchen. Da dieser Name uns gleich in der 1. Scene des folgenden Aktes begegnet, haben wir direkt einen Anhaltspunkt. Deren sind aber in der 4. Aufl. noch mehr gegeben. Jene Besitzung des Onkels heisst Neurode, Wilhelm nennt ausserdem noch einen andern Ort *Thalhütte*; beide Namen kehren später mehrmals wieder. So sagt Seeburg II. 2 (S. 39. 22) statt: *den ich mitgebracht habe* in der Verbesserung *den ich bis aus Neurode mitgebracht habe;* und II. 3 (44. 20) heisst es statt *Besitzung* in der 4. Aufl. *Besitzung Neurode.* Ebenso III. 2, wo Tony ausdrücklich hervorhebt *den Oekonomierath Seeburg . . . auf Neurode,* während der letztere Zusatz in der 1. Aufl. fehlt. Auf diese Weise finden wir uns leichter zurecht. Ausserdem nennt Tony hier schon Wilhelm Steiner ausdrücklich den Neffen Seeburgs. In der 1. Scene des 4. Aktes erzählt dann der Küchenjunge Niklas Beaten, dass in Neurode Gäste angekommen sind, unter ihnen der Professor: in der nächsten Scene teilt Valentin mit, dass auch die Dame, mit der Gustav von London gereist, die Geberin des weissen Blattes, also Eveline, darunter sei. So sehen wir der Begegnung mit Zuversicht entgegen. Eine unsichre Stelle findet sich aber zum Schluss doch noch. Seeburg erscheint IV. 2, er ist seinen Gästen vorausge-

ritten (89. 8); weshalb? wird nicht gesagt. In der 4. Auflage fehlt diese Bemerkung, aber das Hinzugefügte hat die Sache verschlechtert. Seeburg, Wilhelm und Eveline haben jeder einen anderen Weg eingeschlagen, um sich merkwürdigerweise wieder in Thalhütte zu treffen. Bald nach Seeburg erscheinen aber die beiden andern ebenfalls auf Friedersdorf. Nur Wilhelms Auftreten ist zu motiviren gesucht durch Tonys Worte: *Er sucht nur seine Schwester* (IV. 4). Wie er aber dazu kommt, sie hier gerade zu suchen, wäre leicht erklärlich, wenn nicht Seeburg in der 3. Scene des 4. Aktes ausdrücklich betonte: *Ich habe aus Gründen kein Wort über Friedersdorf gesprochen.*

Ganz weggeschafft sind andere Zufälligkeiten, die auch durchaus unwahrscheinlich anmuten. In der 1. Aufl. erfährt Gustav absolut nichts von der Ankunft Evelinens auf dem Gute des Hausfreundes Seeburg, während doch Beate schon in der 1. Scene des 4. Aktes jene Fremden zu sich geladen hat. Wir müssen vermuten, dass Gustav und Beate in gar keinem mündlichen Verkehr miteinander stehen, und wenn auch noch so oft betont wird, Gustav suche die Einsamkeit und spreche mit Niemand am Tage vor der Hochzeit, dazu werden wir uns doch schwerlich bequemen, zu glauben, dass Gustav wie ein vollständiger Nachtwandler umhergeht und allein nichts von dem erfährt, was alle Welt, die Dienstboten und seine Umgebung, weiss. Er hört von Evelinen nichts bis zum Schluss des 4. Aktes, wo sie plötzlich vor ihm steht. Diese Unmöglichkeit ist in der 4. Aufl. umgangen. Hier weiss Gustav schon in der letzten Scene des 3. Aktes, die hier zum Höhepunkt herausgearbeitet ist, dass er Evelinen jeden Tag begegnen kann. IV. 2. hat er ihre Ankunft vernommen und kann sich auf diese Begegnung vorbereiten. Dadurch wird natürlich der Augenblick ihres Zusammentreffens ganz anders. Denn auch Eveline ist in der 4. Aufl. auf die schmerzliche Begegnung unter diesen verhängnisvollen Umständen vorbereitet, was sie in der ersten Bearbeitung des Stückes nicht war. Eveline und Wilhelm kennen doch die Namen *Friedersdorf* und *Beate,* sie kommen in denselben Ort, zwischen ihnen und ihrem Onkel muss also doch der erste Name gefallen sein; und sollten sie sich dabei nicht Gustavs erinnern, für den sie so grosses Interesse zeigten? Unzweifelhaft haben sie doch Seeburg, der seine Verwandten nach jener unglücklichen Londoner Reise zum ersten Mal begrüsst, vieles von ihrem ritterlichen Beschützer erzählt. Das liegt doch auf der Hand. In der 4. Auflage haben sie

nun etwas mehr von den vorliegenden Umständen erfahren, und ebenso hat auch Seeburg eine allerdings noch ungewisse Kenntnis davon, dass ein Doktor Holm in jenem Ort ein Mädchen heiraten müsse, das seine Eltern verloren habe und ein hübsches Landgut besitze. Nur der Name *Beate* ist noch nicht gefallen, diesen Zufall können wir schon hinnehmen. — Diese Bedenken lassen sich noch weiter ausspinnen. Seeburg kommt am Tage vor der Hochzeit von der Reise zurück. Die Vorbereitungen des Festes, zu dessen Feier sogar die Schulkinder aufgeboten werden, sind in vollem Gange. Man darf wohl mit Sicherheit annehmen, dass dem zurückkehrenden Seeburg als dem Hausfreund auf Beatens Gut diese überraschende Nachricht vor allen andern entgegengeflogen ist. Diese Schwierigkeit ist nicht gehoben. — Indem nun Eveline und Gustav auf ihre Begegnung im Hause Beatens vorbereitet sind, fällt das Erschreckende des Zusammentreffens fort, demnach auch die Ohnmacht Evelinens am Ende des 4. Aktes (Paul spricht davon V. 1. S. 113. 1.) und Gustavs Entschuldigung für seine Fassungslosigkeit bei Evelinens Anblick. (V. 6. S. 127. 11—19.)

Ein anderer Punkt ist die Wahrscheinlichkeit der psychologischen Vorgänge. Nach der 1. Auflage sind schon die Voraussetzungen sehr gewagt. Ein Bräutigam, der fünf Jahre von seiner Braut durch Welten getrennt ist, hat doch bei seiner Rückkehr wohl nichts Eiligeres zu thun, als der zurückgelassenen Geliebten in die Arme zu eilen. Gustav dagegen ist eine ganze Weile in London geblieben, um der Familie Steiner in ihren Verlegenheiten beizustehen, dann hat er mit ihr eine Reise durch Holland und Belgien gemacht und ausserdem noch eine längere Zeit in nächster Nähe seiner Braut bei jener Familie sich aufgehalten — in der 2. Auflage und den folgenden sogar in ihrem Hause gewohnt, — bis der Sohn des Hauses, Wilhelm, ihn ersetzen kommt. So schön diese Galanterie des jungen Mannes gegen die plötzlich ihres Oberhauptes beraubte Familie ist, vor allem andern sollte ihm doch die Pflicht gegen seine Braut gehn. Diese Unwahrscheinlichkeit der Voraussetzung fühlte Gutzkow selbst und er hat sie zu motiviren versucht, allerdings auf eine Art, die vor den Augen einer mit Sehnsucht harrenden Braut wohl kaum Gnade finden dürfte. In dem Briefe Gustavs, den Tony in der 4. Scene des 2. Aktes bringt, fügte er in der 4. Auflage noch hinzu: *Die Verhandlungen mit der Regierung — meine Anstellung.* — Wäre diese Andeutung genauer ausgeführt, so könnten wir vielleicht das Zwin-

gende des langen Verweilens Gustavs in der Residenz begreifen.

Weiterhin scheinen Beate und Gustav in gar keinem Briefwechsel mit einander gestanden zu haben, selbst nicht bei der geringen Entfernung, die in der letzten Zeit vor Gustavs Ankunft in Friedersdorf zwischen ihnen lag, obgleich doch der Brief, der seine Ankunft meldet (II. 4.), die Möglichkeit eines solchen Briefwechsels beweist. Sie wissen von ihren beiderseitigen Verhältnissen gar nichts, sonst müsste Beate unbedingt von der Bekanntschaft Gustavs mit Steiners, und wohl auch Gustav von der Beatens mit Seeburg und Tonys mit Wilhelm Steiner eine Ahnung haben. Und wenn das nicht, jedenfalls sollte man doch erwarten, dass Gustav bei seiner wirklichen Rückkehr seiner Braut etwas von dieser so angenehmen Reisebekanntschaft erzählt hat. Aber auch das setzt noch die 4. Aufl. als nicht geschehen voraus; III. 5. heisst es ausdrücklich in Gustavs Monolog: . . . *Niemand weiss, dass wir uns kennen.* Wohl ist aber hier Beate von Evelinen über Gustavs Beziehungen zur Steinerschen Familie aufgeklärt worden (IV. 6.), da Eveline ja weiss, dass Gustav Beatens Verlobter ist.

Eine zweite psychologische Unwahrscheinlichkeit ist in der 4. Aufl. gestrichen. Gustav weiss im Ganzen sehr wenig von seiner Braut, aber trotz der fünf Jahre hat er die Gegend, durch welche ihn der Weg nach Friedersdorf führt, wohl im Gedächtnis behalten, ja er schildert sie so lebhaft, als hätte er sie gestern durchfahren. Diese Worte haben wohl ursprünglich einen andern Zweck gehabt, Gustav wendet sich damit an Eveline, die Malerin ist, in diesem Augenblick des Abschiedes aber ihren Schmerz kaum zu verbergen weiss, wortlos dasteht und jetzt für alles andere mehr Interesse hat als für malerische Motive. Durch Gustavs Ahnungslosigkeit wird demgegenüber ein bitterer Kontrast hervorgerufen. Auf diesen hat der Dichter in der 4. Auflage verzichtet. Gustav kennt auch die Gegend nicht, das beweist ja seine Unwissenheit in den Namen der nahen Ortschaften, und das ist ausdrücklich motivirt: er lernte seine Braut nicht in ihrem Elternhause kennen und war nur acht Tage zur heimlichen Verlobung dort *nur den Interessen seines Herzens* lebend (s. 4. Aufl. S. 19).

Noch eine andere zweifelhafte Erscheinung hat der Dichter in der 4. Aufl. ausgemerzt. Dass Beate und Gustav nach ihrer Wiedervereinigung, besonders nachdem Gustav das Stammbuchblatt Evelinens entdeckt hat, nicht allzu viel über ihre Hochzeit reden, können wir hinnehmen.

Dass sie aber selbst am Tage vor der Hochzeit über ihre nächste Zukunft noch gar nicht nachgedacht haben, ist undenkbar. Für Beate ist in der 4. Aufl. diese Schwierigkeit gehoben. Sie macht schon in der 3. Scene des 2. Aktes Seeburg eine Anspielung, dass sie ihm vielleicht anbieten würde, ihr ganzes Besitztum zu übernehmen, und IV. 1 äussert sie zu Niklas, dass sie mit ihrem Verlobten so lange in Friedersdorf bleiben werde *bis ein guter Käufer oder ein Pächter gefunden sei.* In der 6. Scene dieses Aktes hören wir dann von Tony, dass Holms in die Universitätsstadt ziehen werden. Man sieht also, sie haben doch wenigstens das Nötigste überlegt, wie das natürlich ist.

Eine weitere Aenderung, wohl ebenfalls mit Rücksicht auf die psychologische Wahrscheinlichkeit, findet sich am Schluss der 3. Scene des 4. Aktes. Wilhelm erscheint hier plötzlich als Löser des Missverständnisses, und nachdem er Beaten vorgestellt ist, zieht ihn Tony gleich mit fort, nicht etwa, um ihren erwarteten Geliebten stürmisch zu begrüssen, wie das ihre Art ist und wie man es von jeder Braut erwarten sollte, sondern um seine Schwester kennen zu lernen. Indem in der 4. Aufl. (4. Sc.) Wilhelm selbst gar nicht erscheint, sondern Tony ihn nur kommen hört und ihm entgegeneilt, was jedenfalls eine sehr vorteilhafte Aenderung ist, fällt auch diese Stelle in der 4. Aufl. ganz fort.

Die Hauptänderung im psychologischer Beziehung ruht aber im Schluss des 3. Aktes. Es ist Gutzkow vielfach vorgeworfen worden, dass seinen Helden die Fähigkeit abgeht, einen festen Entschluss zu fassen, dass sie hin- und herschwanken zwischen Extremen und ihre endliche Entscheidung nicht von ihnen selbst, von ihrem eigenen Innern ausgeht, dass sie vielmehr durch äussern Einfluss getrieben und vorwärts gestossen werden. Es ist hier nicht der Ort, die zahlreichen ungerechten Urteile, wie sie besonders Julian Schmidt in bissiger Weise über Gutzkows Production gefällt hat, und auf deren Standpunkt im Grossen und Ganzen auch Heinrich Bulthaupt steht, zu besprechen und vielleicht zu widerlegen. Es sei nur zurückverwiesen auf die schon charakterisirte Neigung Gutzkows zu Konflikten, die ihrer Natur nach geeignet sind, selbst energische Männer unentschlossen zu machen. (s. Seite 89 u. 90) Wir sahen dort auch, woher die Vorliebe Gutzkows für solche Konflikte stammt: er selbst hat einen derartigen Konflikt mit seinen Ursachen und Folgen durchzukämpfen gehabt.

Was uns aber heute bei der Schilderung solcher

Konflikte eigentümlich, ja oft peinlich berührt, ist nicht die Furcht vor der Entscheidung, sondern die manchmal unbegreifliche Unklarheit, in der jene Helden sich über den Zustand ihres Herzens befinden. Ob und wie weit diese Unklarheit nun Gutzkow persönlich eigen war, wie seine Gegner misgünstig behaupten, indem sie von *unklaren Herzensverhältnissen* sprechen, ist nicht im geringsten bewiesen. Ich bestreite es ganz entschieden. Die Briefe an seine Gemahlin beweisen im Gegenteil, dass er sich über sein Herz sehr wohl klar war. Wenn er dann zauderte, hart und rücksichtslos vorzugehen, so kann man ihm daraus wahrlich keinen Vorwurf machen. Andrerseits aber fehlt uns leider über die Beziehungen Gutzkows zu Therese von Bacheracht noch jede nähere Aufklärung. —

Diese Unklarheit findet sich allerdings auch im *Weissen Blatt.* In der ersten Fassung wird sich Gustav erst im 5. Akt ganz klar, dass er einzig und allein Eveline liebt. Der tragische Kampf für ihn wickelt sich also eigentlich nur in einer unbewussten, ihm selbst völlig verhüllten Erregung seiner Gefühle ab. Und gerade wie der eigentliche Kampf zwischen der Pflicht und der Liebe beginnen soll, als er über seine Lage klar ist, wird der Konflikt schon gelöst. Der Held ist also durchaus passiv und kann von Glück sagen, dass im Augenblick, wo er wählen muss, Beate ihn durch ihre Entsagung aus seiner peinlichen Lage befreit. Dies ist in der 4. Auflage so gut wie möglich geändert. Die Hauptfigur des Stückes ist Gustav ja so wie so nicht. Als er am Schluss des 3. Aktes (1. Aufl.) Evelinens Stammbuchblatt in seiner Brieftasche findet, fühlt er sich frei von dem quälenden Alp, der in dem Bewusstsein eines nicht gehaltenen Versprechens so schwer auf seiner Brust lastete. Weiter aber fühlt er noch nichts. Den Schluss des 3. Aktes bilden die ausdrücklich *in ganz harmlosem Tone* gesprochenen Worte: *Das — weisse — Blatt!* Dass er selbst darüber nicht nachdenkt, weshalb ihm dies doch sonst mehr als unwichtige Versprechen selbst in Augenblicken der Liebe, in der Versöhnungsscene mit Beate, keine Ruhe lässt, ist doch unerklärlich, selbst wenn wir seine ahnungslose Blindheit beim Abschied im 1. Akt gegenüber Evelinens Schmerz durch deren Bezwingung ihrer Gefühle als motivirt hinnehmen. In der geänderten Fassung nun ist auch diese Unwahrscheinlichkeit bedeutend gebessert. Der Anblick des weissen Blattes wirkt wie ein plötzlicher Blitzstrahl in ratloser Dunkelheit. Als er das Blatt vor sich sieht, die versprochenen Abschiedsworte ihm aber nicht einfallen wollen, da er-

greift ihn plötzlich die schwere Bedeutung, die das verhängnisvolle Blatt für ihn besitzt, die einzelnen erlebten Momente treten ihm klar vor die Seele, er weiss, dass Eveline in der Nähe ist, die Abschiedsscene taucht vor ihm auf, Evelinens letzter Abschiedsblick trifft ihn noch einmal — und damit ist ihm seine Lage grausam klar geworden. Jetzt fühlt er nicht mehr dunkle Ahnungen, sondern er weiss, wem sein Herz sich entgegensehnt und weshalb ihm die Sphäre seiner Braut doppelt unerträglich erscheint. So bleibt der 4. Akt frei für den Kampf, den sein Herz mit seiner Pflicht zu kämpfen hat, so hat er wenigstens Zeit (wenn wir auch wenig davon merken) den Entschluss zu fassen, sein Wort einzulösen. Das Drama ist darin unbestechlich und grausam, es verlangt von seinen Helden einen ordentlichen wenigstens zwei Akte erfüllenden und ihn selbst erschütternden Kampf. Ein Sieg ohne Kampf, durch plötzlichen Entschluss mit einem Schlage, scheint uns übermenschlich, und eine Niederlage ohne Kampf schwächlich.

In der 4. Auflage weiss also Gustav Ende des 3. Aktes, dass er Eveline liebt. Das weisse Blatt hat ihm diese Erkenntnis eingeflösst, und somit ist dieses Blatt in der veränderten Fassung zu einer Wichtigkeit gelangt, die in der 1. Auflage noch nicht in so ausnehmendem Masse vorhanden war. Der Schwerpunkt des Stückes ist nach regelmässiger Technik auf den 3. Akt gelegt. Damit musste auch jenes Motiv, das den Schwerpunkt trägt, das weisse Blatt oder das Verhältnis Gustavs zu Eveline, verstärkt und energischer hervorgehoben werden.

Es lässt sich gerade an diesem Stück Gutzkows eine interessante Beobachtung machen, die für unsern Dichter zunächst, dann aber auch für die Psychologie des Dichters im allgemeinen von Wert ist.

Ich glaube nachgewiesen zu haben, dass die erste Konception dieses dramatischen Stoffes, wie wir sie im ersten Entwurf A vor uns haben, das Wiederauftauchen einer ältern Erinnerung ist, deren Bild sich in dem fünf Jahre früher geschriebenen Roman *Seraphine* findet. Wie der erste Entwurf beweist, war der Keim des Stückes ein Kampf zweier Schwestern um einen gemeinsamen Geliebten, die ältere entsagt zu Gunsten der jüngern. Um das Ganze sollte eine Rahmenhandlung gelegt werden. Diese hat nun die eigentliche Idee durchbrochen und ist zur Haupthandlung geworden, die ursprüngliche Idee wurde dadurch eingezwängt zur Episode. Dennoch hat sich der Dichter — und das ist das Interessante — von jener

ersten Idee nicht frei machen können, unbewusst ist seine Phantasie noch jenem ersten Eindruck gefolgt, und erst nach einer Pause von ungefähr zwanzig Jahren, nach unzähligen andern Eindrücken fühlte er sich frei von diesen Fesseln. Als er das Werk nun wieder hervorholte aus seinem überreichen literarischen Schatz, da erst konnte er es unbeeinflusst zur Hand nehmen und dieser objektiven, kritisirenden Betrachtung verdanken wir die gründlich umgestaltende Neubearbeitung.

Bei der ersten Lektüre des Stückes in der Bearbeitung von 1842 lässt sich der Leser ganz entschieden im 2. und 3. Akt bis vor Schluss des letztern von dem Gedanken verleiten, dass thatsächlich ein Konflikt zwischen den drei Personen: Beate, Gustav und Tony in Scene gesetzt wird. Nicht allein deshalb, weil diese Akte unbestritten die am besten gelungenen, ja teilweise wirklich meisterhaft sind (ich erinnere nur an die Toilettenscene II. 5.), sondern weil uns der Dichter selbst unter dem Eindruck jener ersten Konception irreleitet, und wir uns des Glaubens nicht erwehren können, dass zwischen Gustav und Tony thatsächlich eine Verständigung, eine Neigung besteht, die die jüngere Schwester zur Rivalin der älteren machen muss. Alles das nun, was dieses Misverständnis verursacht und fördert, hat Gutzkow in der neuen Bearbeitung vermieden, direkt, indem er alles Irreführende ausmerzte, indirekt, indem er das Verhältnis Gustavs zu Evelinen und zugleich das Symbol dieses Verhältnisses, das weisse Blatt, hervorhob, die Beziehungen des Helden zu Tony und ebenfalls zu seiner Braut Beate mehr oder weniger herunterschraubte, daneben dann den eigenen Interessen dieser beiden Frauen in dem Verhältnis Tonys zu Wilhelm und dem Beatens zu Seeburg einen weiteren Spielraum gewährte.

Als am Ende des 1. Aktes Evelinen die verhängnisvollen Worte entschlüpfen: *Ich habe ihn geliebt mehr, als mein Leben* (34. 22), kommt dies nicht überraschend. Was der Zuschauer aus den vielen Andeutungen schon klar herausgesehen, wird hier nur ausgesprochen. Röschens Worte (I. 1): *Ich erlebe noch, dass Ihr Doktor um Vier sie* (nämlich die Pferde zur Abreise) *wieder abbestellt* und etwas später *Der Doktor und nicht wiederkommen!* rufen zunächst die Frage wach: Weshalb? Das naseweise Kammerzöfchen gibt uns selbst eine Andeutung; es schildert uns das intime Verhältnis Gustavs zu *seinem Fräulein*, geistiger Verkehr und gemeinsame Neigungen führten sie enger zusammen. Der Brief Evelinens und Valentins Glossen über das *zarte, wohlriechende Briefchen*

und das *Luxusverhältnis* bestärken die Vermutung. Ja, die Arbeiten des zurückgekehrten Naturforschers haben unter letzterem gelitten: *Die Sammlungen sind nicht geordnet.* Der (I. 2) eintretende Wilhelm stellt sich ausdrücklich als Bruder Evelinens vor. Seine Worte lassen trotz der bildlichen Einkleidung kaum mehr im Unklaren: *Sollt' ich einen Blüthenzweig, nach dem er nicht zu langen wagte, ihm niedriger beugen müssen , . .?* (13. 12) Als nun Gustav kommt (I. 3) sucht Wilhelm auffällig das Gespräch auf seine Schwester zu bringen (16. 4). Gustav weicht aus und spricht nur von der innigen Freundschaft, die ihm die ganze Familie unvergesslich machen werde. Wilhelms Erschrecken, als er von Gustavs Verlobung hört, gibt weiteren Stoff zum Nachdenken, überzeugend fast ist Evelinens Brief, der feucht ist von ihren Thränen, wie uns Wilhelm, *ausser sich*, verrät (20. 5). Der Bruder möchte sogar die Abschiedsscene umgangen sehen. Eveline selbst war für die besuchende Frau von Flitter augenscheinlich nicht zu sprechen (I. 5), so dass jene schon vermutet, das junge Mädchen habe *in England den Spleen bekommen.* Immer deutlicher wird die Lage. *Es geht etwas vor,* heisst es I 6, Evelinens Mutter kennt das *Geheimnis,* doch beschwört sie Wilhelm, mit seiner Schwester nicht davon zu reden: *Was im Schweigen geboren wurde, kann auch im Schweigen wieder ersterben.* Evelinens Erscheinung dann (I. 7) bestätigt alles, was wir aus dem Vorangegangenen vermuten konnten. Ihre Gedankenverlorenheit und ihr drückendes Schweigen, dann wieder ihre plötzliche erzwungene Munterkeit, das nervöse Abspringen in der Rede, und mitten darin die Thränen, die ihr aus den Augen brechen, beweisen zur Genüge, wie schwer ihr der bevorstehende Abschied wird. Ihr Erschrecken, als sie an Gustavs Hand den Verlobungsring erblickt, setzt ihre Liebe zu ihm ausser Zweifel, bis sie dann nach der Abschiedsscene, in der sie ihren Schmerz kaum zu beherrschen vermag und Gustav das Stammbuchblatt übergibt, das schmerzliche Bekenntnis selbst ausstösst.

Gustav selbst ahnt noch nichts, man möchte ihn Evelinen gegenüber förmlich blind nennen. Auch ihm fällt der Abschied von den *guten, herrlichen Menschen* (16. 13.) sehr schwer. Im Schosse dieser Familie, die ihn wie einen Sohn aufgenommen, hatte er seine Jugend, in der Mutter Evelinens das Bild seiner eigenen Mutter wiedergefunden. (32. 1.) Auch Evelinen hat er viel zu verdanken. Ihre Geduld und Nachsicht hat den *rauhen, schroffen, ungeschminkten Natursohn* erst für die Gesellschaft brauchbar gemacht. Unbegrenzte Dankbarkeit fühlt er für beide,

von einer Liebe zu Eveline aber verrät sich in ihm noch nichts. *Mit wahrer Freundschaft* sagt er ihnen Lebewohl. (33. 16.)

In der neuen Fassung ist im Ganzen diese Steigerung eingehalten, nur ist sie gleichmässiger und deutlicher gegeben. Röschens Andeutungen (I 1.) sind sämtlich gestrichen, nur Valentins Bemerkungen über den Brief geben zum Vermuten Anlass. In der 2. Scene dagegen wird schon deutlich das verhängnisvolle Wort von Wilhelm ausgesprochen: *Selbst von einer Liebe erfüllt, muss ich — für eine andere sorgen.* Dies ist von grosser Wichtigkeit für jeden Dramatiker, Andeutungen genügen nicht allein, im richtigen Augenblick muss das entscheidende Wort ausgesprochen werden.

In der 6. Scene sind dann alle weitern Andeutungen gestrichen, das Hauptgewicht ruht auf dem Wort *Geheimnis*, die Scene ist gekürzt, weil jetzt alles zum Höhepunkt hindrängt, und durch ein straffes Anziehen der Handlung dieser noch klarer hervortritt.

Im 2. Akt hören wir dann nur von Seeburg (II. 3.), dass Eveline ganz verwandelt, mit allen Anzeichen der Schwermut aus England zurückgekehrt ist. Das bleibt in der 4. Auflage.

Im 3. Akt fühlt sich Gustav unausgesetzt von dem Bewusstsein gequält, irgend einen Auftrag noch nicht ausgeführt zu haben. In der Fülle seiner Geschäfte (III. 1.), in den Vorbereitungen zur Hochzeit, die ihn herzlich wenig kümmern (III. 2.), beunruhigt ihn dies Gefühl, nur von Tony und ihren Zeichnungen lässt er sich auf andere Gedanken bringen. Doch selbst nach der Aussprache und Versöhnung mit Beate (III. 4.) bricht es wieder in ihm hervor, es beherrscht in förmlich (III. 5.), bis plötzlich Valentin ihm die Brieftasche bringt, ihn eine Ahnung ergreift und er Evelinens Blatt *in mächtiger Freude* entdeckt. Er fühlt jedoch bei dessen Anblick nur eine Erleichterung; weshalb ihn gerade dieses Versprechen so viel und andauernd gemahnt hat, darüber grübelt er noch nicht und sagt in ganz harmlosem Tone: *Das — weisse — Blatt.*

Wie schon erwähnt, zeigt der Schluss des 3. Aktes in der 4. Auflage ein ganz anderes Resultat, Gustav erkennt seine Liebe zu Eveline, der Gedanke kommt ihm wenigstens. Und um diese Kenntniss hervorzurufen, ist in der neuen Fassung das Gefühl eines nicht gehaltenen Versprechens weit quälender dargestellt. Das weit ausgesponnene Gespräch mit Tony über Kunst und Natur, das ihn ganz gefangen nimmt und ihn von seinen Grübeleien abzieht, ist in der 4. Auflage bedeutend zusammen-

gestrichen. Sein Interesse an Tony und ihrer Beschäftigung ist gemässigt, und im Gespräch mit ihr ist er (das setzt die 4. Auflage ausdrücklich hinzu) *immer zerstreut und grübelnd.* Das peinigende Bewusstsein lässt ihm gar keine Ruhe zu vielen anderen Gedanken. Selbst den Namen *Neurode*, den Tony hier nennt (III_2), hört er in seiner Zerstreuung nicht, erst der Name *Wilhelm Steiner* reisst ihn aus seinen Grübeleien, der Namen *Neurode* und *Thalhütte* (vergl. I_8 4. Aufl.) entsinnt er sich, und schnell kombinirt er sich im Geiste den Zusammenhang, dass er Evelinen jeden Tag begegnen kann (III_5). So wird die Ausführung des Versprechens dringender, und wie er nun das Blatt entdeckt, setzt er sich gleich hin, um die Abschiedszeilen zu schreiben, bis er dann zu der Erkenntnis kommt, dass ihm diese Aufgabe unerwartet schwer, ja unmöglich wird. Gutzkow verfährt hier nach einem Grundsatz, den er schon in seinen *Vermischten Schriften* ausgesprochen, dass alles, was für den Gang der Handlung entscheidend ist, vor unsern Augen geschehen muss. Deshalb begnügt er sich nicht damit, dass Gustav im 4. Akt auftritt und erklärt, dass er keine passenden Worte für das Stammbuchblatt finden könne, sondern er lässt ihn gleich nach der Entdeckung des Blattes sich hinsetzen, sein Versprechen an Eveline auszuführen, wir sehen, wie er sich den Kopf zerbricht und alles, was ihm einfällt, als Phrasen verwirft. — Noch ein anderer Zweck hat den Dichter bei dieser Aenderung geleitet, worüber er schon in den *Beiträgen zur Geschichte der neuesten Literatur* (1836 I S. 165), einer Sammlung von Kritiken aus den Jahren 1831—1835, spricht. *Malerei des Motives muss da sein, was in den französischen Stücken fehlt, ein lyrisches Element, das zur Sache gehört, Nachdenken und Sichbesinnen. Das deutsche Publikum will in die Handlung aufgehen, es verlangt nicht blos Thatsache, sondern auch eine objektive Dialektik derselben.*

Noch ein anderes Moment in der vorletzten Scene des 3. Aktes ist in der 4. Auflage gestrichen. Gleich bei der Aussprache und Versöhnung der beiden Verlobten treten die beiden Hauptpunkte des Konfliktes grell hervor: Beate hat der Ernte wegen die Hochzeit auf den nächsten Sonntag gelegt, und Gustav kann selbst in diesem ernsten Augenblick, wo nur Beate ihn beschäftigen sollte, nicht zur Ruhe über das vergessene Versprechen kommen. (81. 8. 20.) Dies Hervortreten des Konfliktes in diesem Augenblick erklärt sich aus der Neigung Gutzkows zu Kontrasten. Und eben aus dem Grunde ist es in der neuen Fassung gestrichen. Indem er nämlich diese Ver-

söhnungsscene rein ausklingen lässt, wirkt die folgende Scene, wo ihn die Entdeckung des Blattes vollständig beherrscht, um so stärker, und dieser eine grosse Kontrast ist besser, als wenn seine Wirkung schon vorher durch die Kontrasthäufung zersplittert wäre.

Durch diese Veränderung hat auch der vierte Akt eine ganz andere Gestalt bekommen als in der ersten Fassung. Hier zeigt sich Gustav, auch äusserlich die Spuren der Unruhe *in nachlässiger Hauskleidung* (IV. 1.) tragend, nur von dem einen Gedanken gefoltert, nichts anderes kümmert ihn seit drei Tagen als jene Worte, die er nicht finden kann *und wenn er die feurigen Zungen der Engel hätte* (IV. 4. S. 103. 15.) Eines möchte er schreiben: *Eveline! Du nur bist der Himmelsglanz der Poesie! Beweine mich, vergieb und lebe wohl.* Ganz auszusprechen, was er in seiner Brust fühlt, wagt er noch nicht: *Das Herz muss schweigen — ich darf es nicht.* Aber was er im Keim ersticken möchte, mit ganzer Macht bricht es hervor, als er plötzlich Evelinen gegenüber steht und durch seine Bestürzung und sein Erschrecken auch Beaten die Wahrheit verrät.

In der 4. Auflage ist das Motiv des weissen Blattes wieder mehr in den Vordergrund gerückt. Valentin berichtet in der 2. Scene (= 1. Scene 1. Aufl.) die Not, die Gustav mit dem Blatte hat, er weiss auch, von wem sein Herr es erhalten. Und Gustav wiederum hat erfahren, dass er Evelinen in kürzester Zeit begegnen kann, deshalb versetzt ihn seine Ratlosigkeit in eine fieberhafte Erregung. Schon bereit vor sie zu treten, fehlt ihm noch die Kraft der Verstellung (IV. 5.) und was in der 1. Auflage beider Erschrecken bei dem unvermuteten Anblick, verrät jetzt ihre Fassungslosigkeit und Verlegenheit, als beide, vorbereitet auf diesen Augenblick, sich gegenüberstehen. Hier ist dann wieder das weisse Blatt an die rechte Stelle gerückt; zum zweiten Male wird es zum entscheidenden Motiv: während in der 1. Auflage Eveline selbst Beate die Herkunft dieses Blattes verrät (IV. 5. 110. 12), thut dies in der 4. Auflage Valentin in der 2. Scene. So hat Beate Zeit, darüber nachzudenken, und als nun durch Evelinens Worte ein neuer Verdacht in ihr aufsteigt, tritt das entscheidende Motiv im Augenblick des Wiedersehens hervor: Evelinens erste Frage an Gustav ist das weisse Blatt. Beate kennt die Beziehungen Gustavs zu Steiners, Evelinens Verstellung und Bezwingung ist ihr aufgefallen, von dem Stammbuchblatt hat sie auch vernommen — das alles zusammen tritt in diesem Augenblick hervor und bestätigt ihren

Verdacht, der sie vom Gipfel der Freude wieder in vollständige Hoffnungslosigkeit hinunterstürzt.

Der letzte Akt zeigt keine durchgreifenderen Änderungen in dem Verhältnis Gustavs zu Eveline.

Eine ganz andere Gestalt aber hat die Beziehung zwischen Gustav und der jüngern Schwester Beatens erhalten. Wie schon erwähnt, lässt die erste Bearbeitung vielfach den Verdacht aufkommen, Gustav liebe Tony und diese ihn. Ihr liebenswürdiges Geplauder in der Toilettenscene (II. 5.) verrät ihre Spannung auf dies Wiedersehen mit Gustav, den sie, als sie noch ein kleines Mädchen, gesehen und lieb gehabt, ob er sie wohl noch kennen und *Du* nennen würde. Und ihre ungeduldige Erwartung versteigt sich sogar zu den Worten: *Jahre gingen uns wie Minuten vorüber und die Minuten sind jetzt eine wahre Ewigkeit.* (58. 14.) Als er nun wirklich auf jene romantische Weise ins Haus eindringt, begeht er jenen bösen Irrtum. Zwar hat Beate gerade vorher Tonys Aehnlichkeit mit ihrem eigenen Bilde vor fünf Jahren bemerkt: *Dasselbe Auge, dieselbe Wange, derselbe Maienglanz der ersten Jugend* — (57. 1.); ein zweites Motiv tritt hinzu, in kindlicher Unbefangenheit steckt Tony die rote Schleife ins Haar (58. 13.), die Beate vor fünf Jahren getragen und an die Gustav gewöhnt ist (dies in der 1. Auflage undeutliche Motiv 55. 23. ist schon in der 2. Aufl. erklärt durch die Verbesserung *die ihm bekannte einfache rothe Schleife*), aber Gustavs Erblassen beim Anblick seiner Braut lässt uns ahnen, dass er allein in der jüngeren Schwester wiedergefunden, was er von der älteren erwartete.

In den ersten vier Scenen des 3. Aktes sehen wir nun beide zusammen in eifrigstem Gespräch, hin und wieder sich neckend. Er kritisirt ihre Zeichnungen und gibt ihr seine Auffassung von dem Unterschiede zwischen Kunst und Natur. Er nennt sie *liebe, schöne Tony, Herzenskind* und sie betraut ihn mit kleinen Hülfeleistungen. So müssen wir Beate durchaus Recht geben, wenn Eifersucht sie schroff und bitter macht. Gustavs poetische Schilderung der Abendlandschaft rührt Tony zu Thränen, sie entfernt sich leise, um Gustav in seiner Betrachtung nicht zu stören, (III. 4.) nnd als er aus seinem Sinnen auffährt, ist seine erste Frage: *Wo ist Tony?* (76. 20.) Seine Rücksichtslosigkeit gegen Beate in diesem Augenblick, als er so grausam an die ihm zu prosaische Sphäre seiner Braut erinnert wird, ruft unbedingt den Verdacht einer Liebe zu Tony wach, und selbst das weisse Blatt (III. 5.) scheint mehr eine Episode. All diese Erscheinungen beobachtet Beate auch ganz genau, und da Valentin ihren Verdacht

nährt durch die Mitteilung, dass ihr schweigsamer Bräutigam allein gegen Tony freundlich sei und in einer Nacht lange vor deren Bild gestanden habe (IV. 1.), leiht sie ihrem Verdacht ihrem Vertrauten Seeburg gegenüber auch Worte. (IV. 2.) Erst die folgende Scene lässt uns durch den eingelegten Monolog Tonys das Misverständnis durchschauen. — In der 4. Auflage nun ist das Verdachterregende an den meisten Stellen vermieden und nur soviel übrig geblieben, um Beatens Eifersucht zu erregen. Die Worte, die ihre ungeduldige Erwartung ausdrücken (II $_{5}$), sind gestrichen, ebenso an den meisten Stellen die zärtlichen Anreden *Liebe, Schöne.* (s. 61.$_{13}$; 62.$_{2}$; 67.$_{23}$; 75.$_{20}$.) Gustav ist nicht mehr so hingegeben an die Unterhaltung mit Tony, sein Gespräch ist kürzer, er ist *immer zerstreut und grübelnd.* Dasjenige, was Beate zu der offenen Beschuldigung seiner Untreue treibt, seine Bewegung, als Tony sich still entfernt hat und Gustav sich seiner Braut allein gegenüber sieht (III. 4.), ist, um jedes Misverständnis zu vermeiden, ausdrücklich motivirt durch den Zusatz: *Verzeihe. Ich dachte an die grossen wunderbaren Naturscenen, die ich auf meinen Reisen erlebte.* (S. 46. 4. Aufl.) Ferner ist sein Erstaunen über Beatens Beschuldigung etwas mehr unterstrichen. *Welch ein Verdacht!* (zu 78.$_{22}$.) und *Aber seltsam — welch ein Verdacht der sonst so unbefangenen Seele?* (III. 5. 4. Aufl. Seite 58.) Das Bildmotiv (IV. 1.) ist verschoben und in Beatens Mund (IV. 3. der 4. Aufl.), deren blinde Eifersucht wir kennen, verliert es seine Wirkung. Selbst das neue Motiv, das hier eingeführt ist: *sie liebt — schon seit sie nur seine Briefe las!* (4. Aufl. S. 57.) und das an jenes im ersten Entwurf (A 34.$_{26-28}$.) erinnert, kann kein Misverständnis mehr hervorrufen. Wenn dennoch Karl Frenzel in seinem Bericht über die Neueinstudirung des Stückes nach neuer Bearbeitung (s. Berliner Dramaturgie II. S. 82) auf der Berliner Hofbühne am 5. April 1872 es tadelt, dass Gustav *ein bedenkliches kokettes Spiel mit der jüngern Schwester* anfängt, so beweist dies, wie viel doch noch von der ursprünglichen Idee einer Liebe Gustavs zu Tony auch in der Neubearbeitung geblieben ist, dabei aber auch, dass die damaligen Darsteller des Dichters Aenderung nicht erkannt und seine Absichten durch ihr Spiel nicht unterstützt haben.

Noch durch ein anderes Mittel ist jenes Misverständnis vermieden: durch Hervorhebung des Verhältnisses zwischen Tony und Wilhelm, das durch sorgsame Vorbereitung ein Gegengewicht für jeden Verdacht bildet. In der 1. Auflage kommt die Liebe Tonys zu Wilhelm ziemlich überraschend, ebenso überraschend wie

Wilhelms plötzliches Erscheinen auf Beatens Landgut als deus ex machina, was in der 4. Auflage auch gemildert ist. Die erste Bearbeitung meldet (I 7), dass Wilhelm Steiner von einer Reise nach Rom und durch die Schweiz als Maler und Professor zurückgekehrt ist (II 2), dass Tony in der Residenz malen und zeichnen gelernt hat und (II 3) dass Seeburgs Neffe dort ihr Lehrer gewesen ist. Der Name wird aber erst im 3. Akt ausgesprochen (III 2), und Gustav macht wegen Tonys Wärme bei der Verteidigung Wilhelms eine neckende Andeutung über eine Neigung zwischen ihr und ihrem Lehrer. Erst im 4. Akt (3. Scene) spricht dann Tony von ihrer Liebe zu Wilhelm und bald darauf erscheint er, Beate um Tonys Hand zu bitten. Dies Verhältnis ist in der Neubearbeitung weit breiter angelegt. Schon in der 2. Scene des 1. Aktes hören wir, dass Wilhelm *selbst von einer Liebe erfüllt ist.* Und Eveline weiss I. 7, dass Wilhelm in Magdeburg (dieser Name ist für die allgemeine Bezeichnung *Residenz* in der 4. Auflage durchgeführt) mit einer Schülerin einen Roman angefangen; Wilhelm kennt auch den Namen *Friedersdorf*, den Valentin nennt, das zeigt seine erstaunte Frage, die allerdings durch einen gleichzeitigen Ausruf der Mutter nicht zur Wirkung kommt. Aber in der folgenden Scene verrät er weitere Bekanntschaft in jener Gegend, er nennt noch zwei Orte: Neurode und Thalhütte. Jene Einsetzung des Namens *Magdeburg* ruft dann im 2. Akt (II. 2) wieder unser Gedächtnis wach, da auch Tony in Magdeburg gewesen und dort malen und zeichnen gelernt hat. Und Seeburg sagt uns dann II. 3, dass sein Neffe Tonys Lehrer gewesen ist. Der Name wird noch nicht genannt, aber die angeführten Umstände, die Reise nach Rom und der Schweiz (vgl. I. 7) deuten bestimmt auf Wilhelm hin. Als weiterhin Tony (III. 2) aus Gustavs Mund den Namen *Thalhütte* hört, den ja auch Wilhelm (I. 8) ausgesprochen, erschrickt sie: *Himmel, sollte er schon wissen?* Dies ist also der Ort ihres Geheimnisses. Und dies Geheimnis wird noch näher umgrenzt in den folgenden Scenen (III. 3): Die Frau Pfarrerin in Thalhütte ist Mitwisserin desselben. Als Gustav (III. 4) von Wilhelm in Gegenwart Beatens reden will (was übrigens durchaus unklar angedeutet ist), veranlasst ihn Tony zu schweigen. Sein Erstaunen legt uns eine Beziehung Tonys zu Wilhelm sehr nahe, so dass wir Gustav beistimmen müssen, wenn er sagt (III. 5): *Sie scheint mit Steiner mehr als bekannt zu sein.* Der 4. Akt bringt dann schnell die Aufklärung. Nach Wilhelms Ankunft bei Seeburg ist Tony ihrem Lehrer *bis Thalhütte* entgegen gegangen (IV. 1), und von Seeburg hören wir, dass sie

mit Wilhelm alle drei Monate korrespondirt hat, und zwar durch die Frau Pfarrerin in Thalhütte (IV. 3). Tony hat dann ihren Geliebten in Thalhütte gesprochen und die neuen Beteuerungen seiner Liebe erwidert. Dass Wilhelm nicht selbst im richtigen Augenblick erscheint, sondern Tony ihn nur kommen hört und ihm entgegeneilt mit dem freudigen Ausruf: *Ich darf ihn lieben!* ist eine sehr gute Aenderung: der krasse Effekt der ersten Bearbeitung wird dadurch gemildert. *Vor dem Zuruf: »Effekt!« erschrickt jeder wahre Dichter* . . . (s. *Beiträge* S. 166). Gegen diese Maxime hat jedoch auch Gutzkow häufig gefehlt.

Schon bei der Darlegung der Unwahrscheinlichkeiten in der psychologischen Entwicklung ist gesagt, dass das Verhältnis Beatens zu Gustav in der neuen Fassung des Stückes eine bestimmtere Form angenommen hat. Der Mangel an jeder Verbindung zwischen beiden, welchen die 1. Auflage voraussetzt, besteht in der 4. nicht mehr, und daraus ergeben sich einige weitere Aenderungen. Die genaue Skizze der Beziehungen zwischen den beiden Verlobten ist ja schon in der Inhaltsangabe der ersten Fassung des Stückes gegeben. Hier sind also nur noch die Aenderungen hervorzuheben. Gustav kann sich von der Umgebung, in der er Beaten finden wird, gar keine Vorstellung machen. Das ist kräftiger hervorgehoben in der 4. Auflage. Er war nur 8 Tage zur heimlichen Verlobung in ihrem elterlichen Hause und lebte da nur den Interessen seines Herzens, nachdem er seine Braut in städtischer Umgebung kennen gelernt hatte. (s. I. 4. 8.) Daher weiss er sich auch der Gegend um Friedersdorf nicht mehr zu entsinnen, die Beschreibung ist gestrichen. Er spricht im 1. Akt überhaupt nicht viel von Beate, während es doch schon im Entwurf B (82. 14.) heisst, dass Beate im 1. Akt schon die Hauptperson sein muss. *Alles muss von ihr reden, sie preisen, auf sie hindeuten.* In der 4. Aufl. sind seine Erzählungen über Beate noch um einige Zeilen verkürzt. Nichtsdestoweniger eilt er ihr mit wahrer Liebe entgegen. In seinem Briefe ist sein langes Ausbleiben durch einen Zusatz entschuldigt. Ende des 2. Aktes heisst es in der 1. Auflage, als Gustav durch Beatens Erscheinen seinen Irrtum einsieht: *Steht betroffen und sieht Beaten erblassend an* (60. 4.). Diese Bemerkung ist in der 4. Aufl. ersetzt durch: *Steht betroffen, lässt Tony los und sieht Beaten mit inniger Bitte um Vergebung an.* Beate ist ja doch nicht entstellt durch ihr Alter, in diesem Augenblick kann er also noch nicht die Kluft überblicken, die sich zwischen ihnen aufgethan, und nur sein Irrtum ergreift ihn und lässt ihn um Vergebung bitten.

Demgegenüber ist auch Beatens Liebe im 2. Akt ein wenig stärker hervorgehoben. Zunächst hat sie doch, wie das natürlich ist, Pläne für ihre nächste Zukunft gemacht und deutet Seeburg an, dass sie ihm vielleicht ihre Besitzung zur Bewirtschaftung übertragen werde. (II. 3.). Ihre freudige Erregung bei der Ankunft des Briefes (II. 4.) ist noch durch die pantomimische Bemerkung *glücklich* verstärkt, und ihr Vertrauen zu seiner Liebe, als sie ihm ohne jeden Schmuck gegenübertreten will, in noch helleres Licht gesetzt durch die Aenderung: *Er wird mich lieben, wie ich bin!* statt *Er muss u. s. w.*

Der 3. Akt der 4. Auflage dagegen zeigt Gustav etwas kälter Beaten gegenüber als in der ersten Fassung des Stückes; es ist mehr herausgekehrt, dass er nur die Pflicht empfindet, die ihn an Beate fesselt. Die ironische Bemerkung über Seeburgs *Mist- und Musterwirtschaft* (II. 2), als er von dessen Bewerbungen um Beate erfahren hat, ist gestrichen. Diese Vermeidung einer Eifersuchtsbezeugung soll wohl schon seine Gleichgültigkeit zeigen. Die Anrede mit dem Namen, der ihm ja *musikalisch* klang (s. I. 8.) und also etwas Zärtliches an sich trägt, ist gestrichen (s. 78. 26.), ebenso die Benennung *Liebe* (s. 77. 24.) und wärmere Liebesbezeugungen wie *Gieb mir die Hand Beate!* (78. 2.) Die Zeichen, dass Beatens Sphäre ihn abstösst, sind etwas gemildert, er fühlt sich ihr nicht mehr so nahe. So statt *Gustav (gestört, geht missmuthig auf und ab)* (73. 11.) in der 4. Auflage nur *(geht auf und ab)*. Die Enttäuschung, die er an Beate erlebt, ergreift ihn nicht mehr so tief, das zeigt sich besonders in der 4. Scene des 3. Aktes. Als er aus seiner poetischen Stimmung, in die ihn der Anblick der Abendlandschaft versetzt hat, aufwacht, fallen seine Blicke auf Beatens Wirtschaftsbuch und gerade auf die Worte: *Sechs — Scheffel Kartoffeln.* Da *steht er eine Weile, lächelt bitter, sucht sein Gefühl zu beherrschen, es wird ihm aber zu weh, er ruft verzweiflungsvoll »Es ist zu arg!«* und geht ab. Diese Bemerkung, die zeigt, wie tief ihn Beatens Sphäre im Innersten beleidigt, ist in der 4. Auflage ersetzt durch die einfachen Worte: *Er geht nach dem Hintergrund* (S. 46. 4. Auflage). Ebenso sind die Worte in denen Gustav eine ironische Spitze gegen Beate richtet, wie die mehrfache Betonung der *Feiertagsnatur* gegenüber *der Natur als der Magd des Menschen, als der Sklavin seiner Bedürfnisse* (71. 19—72. 9. 74. 6—12. 22—75. 5.) weggelassen. Und dass er nur die Pflicht als das einzige Band fühlt, das ihn an Beate fesselt, beweist die Aenderung bei der äusserlichen Aussöhnung der Verlobten. 80. 26. (1. Aufl.)

ruft er aus: *Es muss, Beate! es darf, es kann!* Die 4. Auflage hat hier nur das schneidende *Es muss, Beate!* und sie *stürzen* sich nicht mehr in die Arme, sondern es heisst einfach: *Sie umarmen sich.* (S. 48 der 4. Auflage).

Der 4. Akt hat nur eine durchaus berechtigte Aenderung in dieser Beziehung. In der 2. Scene vertraut sich Beate Seeburg an, man weiss nicht recht, wozu, sie fragt ihn weder um Rat noch sonst etwas. In der 4. Aufl. ist diese Scene motivirt. Sie hat einen Entschluss gefasst, will Gustav zu Tonys Gunsten entsagen und beauftragt Seeburg, ihren Entschluss der jüngeren Schwester mitzuteilen. Dadurch tritt auch sie aus ihrer etwas unentschlossenen Haltung heraus.

Der 5. Akt endlich hat keine Aenderung, die das Verhältnis der Verlobten in ein anderes Licht setzte.

Indem sich nun in der 4. Auflage die Verbindung Gustavs mit Beate als eine sehr lockere zeigt, ist demgegenüber ein anderes Verhältniss kräftiger hervorgehoben, das Beatens zu Seeburg.

Gleich bei seinem ersten Auftreten (II 2) stellt sich Seeburg als bewundernder Verehrer Beatens vor, jedoch weniger ihrer Person, als ihrer ökonomischen Fähigkeiten. Er nennt sie *den besten Landwirth in der ganzen Umgegend.* So wie sie, denkt er sich *Ceres, die Göttin des Feldes.* Die Nachbarschaft hat sie zusammengeführt, und gemeinsame Geschäfte unterhalten ihren Verkehr. Bei Beatens Anblick wird der rein praktische und prosaische Seeburg sogar poetisch gestimmt und zärtlich (II 3). Beate aber weicht solchen Beweisen geschickt, aber durchaus nicht schroff aus. Sie kennt wohl seine redlichen Absichten, Tony bedauert ihn, da Beatens Hochzeit alle seine Hoffnungen zerstören werde. Doch wichtiger noch als die Worte Tonys, die ihn auch Gustav gegenüber (III. 2.) einen grossen Verehrer Beatens nennt, ist das Vertrauen, mit dem diese ihn in der zarten Herzenssache bedenkt. Doch erst in der 4. Auflage ist dieses Vertrauen näher motivirt: Seeburg hat ihr in dem einen Jahr, das sie ihn kennt, *bereits so viele Beweise von Theilnahme gegeben,* dass er ihrem Vertrauen am nächsten steht. Eine andere Aenderung nimmt diesem Verhältnis den nüchternen prosaischen Charakter in etwa wenigstens. In der 1. Auflage heisst es, als Seeburg (IV. 2.) die Absicht äussert, Beaten einen Antrag zu machen: *Ich brauche so etwas für meine Wirthschaft; sie kennt meine Wiesen, meine Felder, wir werfen die beiden Oekonomien zusammen und machen einen Contract auf Lebenszeit.* Diese etwas gar zu prosaische Motivirung fehlt in der 4. Auflage. Es heisst dort stattdessen: . . *ich*

mache Beaten geradezu einen Antrag, gerade in der Freude des Wiedersehens und zur Feier für meine anwesenden Verwandten. (S. 55, 4. Aufl.) Doch auch diese Aenderung ebensowenig wie die Nachricht, dass Beate über Seeburgs Flucht, als er ihre Verlobung erfahren hat, *ausser sich* ist, (V. 3.) kann die schliessliche Heirat Beatens mit Seeburg zu etwas besserm wie einer Verzweiflungsheirat machen. Diese Hochzeiten, zu denen ein kurzer Entschluss genügt nach vorhergehender bitterer Enttäuschung, finden sich bei Gutzkow häufiger, ich erinnere nur an die Heirat Mariens mit dem Referendar Fels in *Werner*, Gutzkows zweitem Bühnendrama.

Die Charaktere.

Als Gründe für den schwankenden Erfolg des *Weissen Blattes* nennt Gutzkow selbst u. a. den idyllischen Inhalt, den man von einem Tendenz-Schriftsteller nicht erwartete: *Ihr habt leicht spotten, ihr wiener Feuilletonisten mit Eurer Frivolität und Blasirtheit z. B. über ein Stück wie »Ein weisses Blatt«! Ueber seine einfachen Motive! Ihr seid die in schweren Kleiderstoffen hereinrauschenden Courtisanen gewohnt, den Pariser Marquis, die frivole Ehe dos à dos — ich sehe die tausend Ofenheims, die Euer Publikum bilden, sehe sie die Lorgnette einkneifen und sich äussern: »Wie überlebt! Wie gewöhnlich!« Aber wenn man nicht zur Misère der Bankerutte griff, was blieb denn damals übrig, als zurückzugreifen in die einfachste Gemüthswelt! (Rückblicke* S. 279).

Und in der That, der einfachsten Gemütswelt entstammen all die Charaktere, die im *Weissen Blatt* die Bühne betreten. Auch sie haben im Laufe der Zeit, d. h. mit den verschiedenen Bearbeitungen hier und da eine Verschiebung erlitten, die nunmehr in den folgenden Skizzen geschildert werden soll.

Beate.

Von vornherein hat dem Dichter Beate als die Hauptfigur und der interessanteste Charakter vorgeschwebt. *Marianne* (-Beate) *muss schon im ersten Akt die Hauptperson sein. Alles muss von ihr reden, sie preisen, auf sie hindeuten* heisst es in B (82. 14.) Gutzkow wollte damit ein Experiment machen, das beweist die eingehende Charakteristik, welche Beaten gleich im ersten Entwurf ganz gegen die sonstige Arbeitsweise des Dichters gewidmet ist. (s. A 33 6—7. 21. 27.)

Der dortige Entwurf zur Charakteristik lässt ausserordentlich viel erwarten. Hat der Dichter nun gehalten, was er versprochen? Hat seine Künstlerhand die Linien nachzubilden vermocht, die seiner Phantasie in harmonischer Rundung vorschwebten?

In allen Bearbeitungen des Stückes bleibt Beate im Grossen und Ganzen dieselbe, nur wenige geringfügige Züge sind weiter ausgeführt oder übermalt. In der ersten Fassung des *Weissen Blattes* ist Beate eine poetische

Figur in einer unpoetischen Umgebung, ja eine Gestalt, die von vornherein der Poesie entbehrt, *ein weiblicher Landwirt*, die aber durch die Schönheit der Linien einen poetischen Eindruck hervorrufen soll. Die Zeit der Dorfnovellen hat diese Figur entdeckt. Es strömt ein Erdgeruch von dieser Erscheinung aus. Praktisch erfahren in allen Fragen ihres Standes geht Beate auf in ihrer Umgebung, in ihren Pflichten, in ihrer Thätigkeit. (I. 8.) Nicht immer ist sie so gewesen. *Mich haben nur die Umstände gezwungen praktisch zu werden,* sagt sie selbst (48. 13.) Doch hat sie sich in die Umstände bewundernswert gut geschickt. In fieberhafter Geschäftigkeit tritt sie stets auf; dieser Zug ist mit einer Breite gemalt, die bis an die Grenze des Erlaubten geht. Einen *Irrwisch von Geschäftigkeit* nennt Seeburg sie (II2) und bei ihrem ersten Auftreten erscheint sie mit *einem grossen breitrandigen Strohhut, einem zierlichen Gartenkorb mit Gemüse in der Linken, in der Rechten einen Gartenrechen.* (II 3.) Aehnlich tritt sie im 3. Aufzuge mit *einem grossen Rechnungsbuche* ein und widmet sich ihren Pflichten mit einer Peinlichkeit, die bei einer glücklichen Braut, die nach langer Trennung den Geliebten wieder hat, nicht recht glaubhaft ist. Die Anwesenheit ihres Verlobten hat sie nicht im geringsten aus ihrem gewohnten Gleise gebracht. Selbst symbolische Mittel sind aufgewendet, um sie gleichsam als ein Stück ihrer Umgebung erscheinen zu lassen; sie tritt ab (III 4), indem draussen eine Schalmei bläst, eine Nüance, die allerdings der vierten Auflage fehlt. Die unermüdliche Geschäftigkeit jedoch ist hier noch mehr hervorgehoben. Wenn sie bei ihrem ersten Auftreten (II. 3.) die Schwester Tony zur Arbeit antreibt, und von Anordnungen übersprudelt, setzt sie sich *ermüdet* mit den Worten: *Ach, es fatiguirt doch schrecklich, so von Morgens 4 bis Abends 10 immer in Bewegung sein.* Dieser ganz natürliche Moment ist in der 4. Aufl. gestrichen; es heisst hier vielmehr *ordnet im Zimmer.* Etwas *Resolutes* (42 9.) liegt in ihrem Wesen. Aber sie hat ein tiefes Gefühl. Innige Liebe verbindet sie mit ihrer Schwester, *die ganze Dorfjugend verehrt sie* (41. 19.), sie ist beliebt bei Jung und Alt. Sie soll gemessener sein, als ihre Schwester; heisst es in den ersten Auflagen, sie *stürzt heraus* (59. 24), so haben die 4. und die folgenden nur noch *in der Thüre.* Sie hat sich mit Gustav verlobt trotz der Unsicherheit der Zukunft, mut- und vertrauensvoll hat sie ihren Geliebten hinausziehen lassen, treu und fest in ihrer Liebe, aber auch fest im Glauben an die seine. Doch macht die Liebe sie

nicht schwach, sie gibt nicht nur, sie fordert auch: *ein Weib vorm Altare hat Liebe nur um Liebe.* Wie sie es verschmäht, durch äussern Schmuck ihren Verlobten zu bezaubern (II. 5.), hasst sie alle Lüge und Täuschung, alles, was nicht aus der Tiefe des Herzens stammt, verachtet sie, auch das dürftige Band der Pflicht, das den Bräutigam an sie kettet. Als sie fühlt, dass es zwischen ihnen nicht mehr ist wie ehedem, tritt sie ihrem Verlobten mit einer offenen Frage entgegen (III. 4.), ebenso handelt sie Evelinen gegenüber (V. 5.), wo sie sich selbst charakterisirt in edlem Stolz: *Beate ist wahr und ehrt jedes edle Gefühl, auch wenn es gegen sie selbst gerichtet ist.* Verwunderlich ist es da, dass die ganze Stelle, wo sie sich zu einer offenen Frage an Gustav zu kräftigen sucht und in den Worten *Ich frag' ihn, was er fühlt* einen Höhepunkt findet, in der 4. Aufl. gestrichen ist, so dass sie hier nicht mehr selbstthätig erscheint und die Herbeiführung der offenen Aussprache allein Gustav zugeschoben wird. Es scheint fast, als ob Beate in der Achtung des Dichters selbst gesunken sei. Gleichwohl ist dieser Figur eine gewisse Plastik nicht abzusprechen. Sie will uns heute, die wir mit Auerbachs Lorle und der Frau Professorin in Freytags *Verlorener Handschrift* vertraut sind, nicht originell erscheinen; damals aber war sie es. — Eines nur vermissen wir an dieser Skizze: Wo bleibt die Philosophie, wo bleibt das Rahel- und Bettinenhafte, das die ganz eigene Grundanlage dieses Charakters bilden und Beate zu einem *noch nie auf der Bühne gewesenen Weib* stempeln sollte? (s. A 33. 22.) Herz und Verstand soll sie beide gleich hoch entwickelt haben. So wie uns Beate aber entgegentritt, können wir sie schwerlich als eine hervorragend geistreiche Frau erkennen, als eine Philosophin schon gar nicht. Nur ein Mal haben wir einen Ansatz dazu, wo sie sagt: *Das Schicksal versagt und gewährt, aber Weisheit ist's, Weisheit, nicht alles zu nehmen, was es giebt.* (125. 12.) Vielleicht auch da, wo es heisst *Alles Liebe in der Welt ist schicklich.* (53. 19.) Sie ist ein Weib mit vollem edlen Gefühl, das allerdings auch die Gabe besitzt, in Worten wiederzugeben, was sie empfindet. Mehr aber nicht. Der Dichter hat auch den spätern Auflagen nichts derartiges hinzugefügt, ein Beweis, dass er früh schon aufgegeben, was er im Anfang plante. Vielleicht auch dass ihm die Geistreichigkeit einer Rahel oder Bettina nicht mehr recht vereinbar schien mit jener Weiblichkeit, die ihm in Beate vorschwebte —

Tony.

Als liebliche Folie zu der ernsten Gestalt Beatens dient die jüngere Schwester Tony. Sie ist eine von den

Mädchenfiguren, für die Gutzkow zweifellos eine starke Vorliebe besass. Der Dichter hat nämlich, so überraschend es gerade bei ihm klingt, stets für das Idyllische geschwärmt. In all seinen Werken findet sich dies idyllischeMoment vor, wenn es sich auch manchmal nur mit einem blumenumrankten sonnigen Hinterhausfensterchen, vor dem ein Kanarienvogel zwitschert, begnügen muss. *) Diese Vorliebe tritt besonders in seinen Mädchencharakteren hervor. Die Charakteristik Tonys im *Weissen Blatt* ist ziemlich skizzenhaft; aber sie hat doch schon eine Familienähnlichkeit mit jenen beiden, lieblichen rührenden Mädchen, deren bescheidenes Dasein der Dichter in seinen zwei grossen Romanen so stimmungsvoll geschildert und auf die hin und wieder einen schmeichelnden Sonnenblick fallen zu lassen, seinem Gemüte zweifellos ein poetisches Bedürfnis war. — *Sehr liebenswürdig zu schildern,* heisst es von Tony (= Henriette) im ersten Entwurf (A 34. 24.) und im zweiten (B 81. 16.) *munter, drollig.* Liebenswürdig und munter sind auch die Hauptzüge dieses noch jungen Mädchens, das mit seinen 17 Jahren (98. 20.) noch auf der Schwelle der Kinderzeit steht. Tony besitzt eine unruhige Beweglichkeit, sie *springt* stets herein (50. 12.) und *hüpft* ab (58. 16) und ist stets munter wie ein Sommervögelchen. Kindlich noch und doch schon das Weib verratend ist ihre Lust, Beate und sich selbst zu schmücken (II 5.). Wie sehr sie im Herzen noch Kind ist, zeigt ihr Benehmen gegen Gustav. Ohne zu ahnen, wie es ihre Schwester quälen muss, nimmt sie deren Verlobten ganz für sich in Beschlag, und wird so die unschuldige Ursache eines folgenschweren Zerwürfnisses. *Lass die Schwester!* sagt sie zu Gustav, und fühlt nicht die Tiefe ihrer Worte. Um diesen unbewusst egoistischen Zug zu verstärken, ist in der 4. Aufl. die Motivirung *Ich hülfe ihr gern zuweilen, wenn nicht, wie Herr von Seeburg meint, die Oekonomen alle für die absolute Monarchie wären,* gestrichen (70 6—8.). Doch ist es nur das Bedürfnis einer Anlehnung, eines Vertrauten, das sie zu Gustav zieht, denn ihr junges Herz schlägt für Wilhelm Steiner, den berühmten Künstler, wie sie ihn in ihrer kindlichen stolzen Freude nennt. Wie die Liebe sie mitfühlend macht für fremden Kummer, zeigen die naiven und doch im Innersten teilnehmenden Fragen, mit denen sie Evelinen ihr Geheimnis zu entlocken sucht (IV. 5.).

*) Das letztere Motiv finden wir sehr häufig bei ihm. Selbst des Dichters eigene Häuslichkeit besass oft diesen Reiz; so erzählt dies Feodor Wehl z. B. von Gutzkows Wohnung in Hamburg.

In der 4. Auflage hat der drollig-komische Zug einige kleine Verstärkungen erfahren, statt *hüpft Beaten nach* heisst es da *Geht Beaten mit komischer Koketterie nach.* (58. 16.). Aehnlich 52. 15. In dieser spätern Bearbeitung ist sie übrigens auch 2 Jahre älter geworden (53. 13.). Sie soll auch nicht ganz mehr der ahnungslose Engel sein, der bis zum Schluss nicht sieht, zu welcher Eifersucht er Beaten angestachelt. Die erschreckte Frage: *Um Gotteswillen! An wen denkst du denn?* beweist, dass sie wenigstens am Ende des 4. Aktes den Argwohn ihrer Schwester durchschaut. In der 1. Aufl. fehlte jene Frage. —

Gustav.

Von Gustavs Charakter ist in den früheren Kapiteln schon mehrfach die Rede gewesen, da ein grosser Teil der Aenderungen, die wir der unwahrscheinlichen Anlage mancher Motive verdanken, die Person Gustavs betrifft. Die Charakterisirung dieses Helden ist nicht grade glücklich; gleichwohl soll eine beschauliche Skizze zu erklären versuchen, von welcher Seite sich der Dichter diesen Charakter denn eigentlich möglich gedacht hat. Und da entdecken wir denn wohl zwei hervorstechende Züge: einmal eine etwas sentimentale, ich möchte sagen deutsche Schwärmerei und dann ein blindes Pflichtgefühl.

Gustav ist ein junger deutscher Gelehrter, den die Regierung auf eine wissenschaftliche Expedition ausgeschickt hat. Er *steht als bedeutender tüchtiger Mensch da,* heisst es schon im Entwurf B (82. 19.) und deshalb führt uns der Dichter denn auch gleich in das Milieu seiner Thätigkeit ein; anders als bei Beate, die wir mit den Zeichen ihrer Arbeit auftreten sehen, zeigt er uns bei Gustav nur dessen Diener als die Copie seines Herrn mitten unter den eingepackten naturwissenschaftlichen Sammlungen. Diese völlige Absorbirtheit durch seine Arbeiten, die im 1. Akt nicht so stark hervortritt, ist weiterhin über Pedanterie hinaus bis zur Karrikatur gesteigert, bis zu der sprichwörtlichen Zerstreutheit eines deutschen Professors. Es ist zweifellos ein etwas seltenes Liebespaar, dieser Gustav und diese Beate. Dass sie sich in ihrer gewohnten überlasteten Thätigkeit nicht stören lässt, ist noch eher entschuldbar, da ein grosser Hausbetrieb völlig von ihrer Leitung abhängt. Nachdem aber Gustav zur weitgehendsten Ritterlichkeit gegen Fremde Zeit gehabt, sollte man doch glauben, dass er wenige Tage vor der Hochzeit sich der Arbeit entschlagen könne, um die Stunden des Wiedersehens seiner Braut zu widmen. Aber auch jetzt ist er stets mit seinen Ar-

beiten beschäftigt und denkt an alles andre mehr denn an Hochzeit, ja er wundert sich, dass der Tag derselben schon so nahe ist. Er lebt augenscheinlich gar nicht in der Gegenwart. In der 4. Auflage ist dieses Traumleben etwas aufgehoben. Er sieht und hört doch wenigstens, was um ihn vorgeht, ahnt den Zusammenhang und tritt Evelinen Ende des 4. Aktes vorbereitet entgegen. Dieses Träumerische soll von vorneherein in ihm liegen. Er spricht zu Frau Steiner von Stunden, wo er sich *rathlos in Trübsinn erging* (S. 32); woher diese Schwermut rührt, erfahren wir nicht, wir können sie höchstens deuten als eine gewisse unbewusste Furcht vor der nächsten Zukunft. Er schwärmt für Natur, eine Neigung vieler Gutzkowscher Männergestalten, die allerdings wohl im Geiste der damaligen Zeit begründet ist. Man hat Gutzkow selbst diese Empfindung abgesprochen, auf ihrer gemeinsamen italienischen Reise wunderte sich Laube z. B. über die Kälte Gutzkows bei landschaftlichen Schönheiten. Die häufigen stimmungsvollen Schilderungen von Natureindrücken der einfachsten Art und ebenso die genannte Gefühlssaite der vom Dichter gezeichneten Charaktere widerlegen Laubes Urteil. In dieser Schwärmerei begegnen sich Gustav und Eveline und später noch Tony. Einen *unverdorbenen, offenen Sohn der Natur* nennt ihn Wilhelm Steiner auch, einen *Charakter von einer Unbefangenheit, die schwindeln macht*, und diese ungewöhnliche Unbefangenheit müssen wir allerdings voraussetzen, um uns sein Handeln erklären zu können. Mag ihm noch so viel Edelmut, Uneigennützigkeit und Ritterlichkeit nachgerühmt werden, das alles erklärt nicht die grenzenlose Unbefangenheit, mit der er den gewöhnlichsten Lebensanschauungen begegnet. Obgleich man von dem Weltreisenden eine gewisse Lebensklugheit erwarten sollte, obgleich er sich als gewandten Reisebegleiter und Ordner verwirrter Verhältnisse der Steinerschen Familie bewiesen — dass er sich selbst *unpraktisch* nennt (I. 8.), kann hier nicht in Betracht kommen — in Gefühlssachen besitzt er jedenfalls eine erstaunliche Naivität. Er müsste sich doch selbst sagen, dass seine so weit gehende Ritterlichkeit in seinen Verhältnissen verdächtig erscheint; er schwärmt mit Eveline in Kunst- und Naturgenuss, während ihn eine Braut nach fünfjähriger Trennung sehnsüchtig erwartet. Im Verkehr mit Tony, unter den Augen seiner Verlobten, gibt er sich dem frischen Reiz der jüngeren Schwester, die ihn an Eveline erinnert, mit einer Unbefangenheit hin, die jede Braut eifersüchtig machen muss. Dass man ihn darin stört, macht ihn gereizt, und er ver-

birgt das nicht, wie er überhaupt seine Gefühle nicht zu verbergen und ihre Wirkung auf andere absolut nicht zu berechnen versteht. *Schroff* und ungeschminkt *aufrichtig* nannte er sich selbst. (I. 8.). Auf diese Weise aber wird eine lobenswerte Offenheit zu einer gefühlsseligen Weichheit, indem er sich nicht zu beherrschen vermag. Die 4. Auflage zeigt ihn denn auch am Ende des 4. Aktes etwas gesammelter und kräftiger als in der ersten Bearbeitung. Hier bleibt er nicht *starr angewurzelt* mehr stehen, sondern weiss sich so weit zu beherrschen, dass er Evelinen, deren Nähe er jetzt allerdings ahnt, wenigstens mit einigen zusammenhängenden Worten entgegentritt. Ebenso ist sein schroffes rücksichtsloses Benehmen, womit er seine wahre Empfindung unverhüllt zum Ausdruck bringt und das für Beate etwas Beleidigendes haben muss, in der 4. Auflage ein wenig gemildert; 73. 11 fehlt die nähere Bestimmung *gestört* und *missmutig* und der besondere Nachdruck, den er auf das Wort *Feiertagsnatur* legt, ist zweimal erleichtert (74.14. 75.5)

Die auf jeden Eindruck voll reagirende Unbefangenheit und Aufrichtigkeit, die nichts Schlechtes ahnt, findet andrerseits noch ihre Erklärung in dem wie selbstverständlichen Pflichtbewusstsein, das ihn beseelt. Er hat sich vor fünf Jahren Beaten verlobt, sie bei der unsichern Zukunft in ritterlicher Weise nicht durch ein öffentliches Versprechen gebunden, aber das geheime hat bei ihm die gleiche Macht. Er hat ihr die Treue unverletzt bewahrt und der Gedanke, sie dereinst sein Weib zu nennen, ist in seine Zukunftsphantasien aufs Innigste verwoben. Dieses strenge Pflichtgefühl wirkt wie Scheuklappen, so dass er nur den Weg sieht, den er sich vorgezeichnet, für alles abseits Liegende aber kein Auge hat. Der Gedanke, dass es je anders werden könne als wie er sich die fünf Jahre hindurch vorgestellt, dass er Beaten jemals um einer andern willen untreu werden könne, ist nie in ihm aufgestiegen. Deshalb stutzt er auch nicht über die eigentümliche Verwechselung bei seiner unvermuteten Ankunft und sucht nicht nach einer Erklärung dafür, deshalb fragt er sich auch nicht, wie er denn mit Beate überhaupt auf die Dauer leben könne, wo ihn doch allein schon ihre Umgebung jeden Augenblick in eine peinliche Reizbarkeit versetzt, deren Ursachen sich ihm überall aufdrängen. Aus demselben Grunde auch prüft er sich nicht, ob seine Gefühle für Eveline, die seinen Geist fortwährend beschäftigt, nicht doch mehr wie blosse Freundschaft sind, und wie es kommt, dass er die Worte für den versprochenen Abschiedsvers an sie nicht finden kann. Sein

Pflichtgefühl hält eine solche Verirrung für unmöglich. In der ersten Bearbeitung dauert diese Blindheit bis zur gewaltsamen Lösung im 5. Akt durch Beate, wodurch ihm also der tragische Kampf zwischen Pflicht und Liebe bewusst erspart bleibt. Ursprünglich soll er sich sogar diesem Kampf durch die Flucht entziehen (s, A. 33.15), ein Ausweg, den Gutzkows Helden mehrfach benutzen, vgl. z. B, die Novelle *Die Diakonissin*. In der 4. Auflage ist er dann doch etwas hellsichtiger und fühlt Ende des 3. Aktes, wie es in Wahrheit mit seinem Herzen steht. Wohlthuend wirkt bei jener peinlichen Ungewissheit, dass er seiner offenen Natur wenigstens insoweit folgt, als er sofort an Beate mit einer offenen Frage herantritt, nachdem er gefühlt, dass es zwischen ihnen nicht mehr ist wie ehedem. Ob es aber möglich ist, dass die Schuld an ihm liegt, der Gedanke steht ihm ganz fern. Ausser seiner Pflicht gibt es für ihn keine Möglichkeit.

Dieses rigorose Pflichtgefühl ist nicht eine zufällige, Gustav individuelle Eigenschaft. Auch diese teilt er mit fast allen Gutzkowschen Helden. Ihm fehlt der leichte Sinn in der Lebensauffassung, er hat zu schweres Blut. Gutzkow selbst hat stets alles ungeheuer tief und ernst aufgefasst und so lässt er auch seine Heldencharaktere handeln. Seine Jugend und sein ganzer Lebenskampf brachten es mit sich, dass er wohl nie jene behagliche Stimmung empfunden hat, in der z. B. Gustav Freytag Gestalten wie Conrad Bolz oder Fink geschaffen hat. Gutzkows Leyer hat meist in Moll geklungen.

Dass die Erklärung für die schwankende Haltung der Helden und ihre Entschlussunfähigkeit in Gutzkows dichterischer Individualität nicht allein gesucht werden darf, sondern auch in der Zeit, in welcher diese Charaktere entstanden, beweist ein Geständnis Karl Frenzels in einem Gutzkow-Essai (s. *Büsten und Bilder* Hannover. 1864 S. 178.) wo er über jene Zeit sagt: *Wir Alle empfanden die Wunden, welche «die Welt» Werner schlug, wir Alle irrten einmal von dem stillen Veilchen Agathe zu der glänzenden Rose Sidonie hinüber wie Ottfried, auch in uns kämpfte die Liebe des Herzens mit der des Geistes. Wer wollte sich für so bettelarm erklären, dass er nie in diesen Gefühlen geschwelgt, gelebt und gelitten? Welche Frau hätte, wenigstens in der Phantasie, nicht einen Augenblick wie Ella Rose, zwischen dem Geliebten und dem Gatten geschwankt? Solche Gestalten tragen den Kern der Wahrheit in sich und verlieren ihren hohen Werth nicht, weil vielleicht ihre Gewänder sie nicht harmonisch genug drapiren. Sie rühren uns, denn wir erkennen in ihnen unser Fleisch und Blut, auch sie erfüllen,*

so weit die Form des gesellschaftlichen Dramas es gestattet, Shakespeares Wort von der dramatischen Kunst: sie halten der Natur den Spiegel vor.

v. Seeburg.

Interessant ist es, dass dem Dichter gleich beim ersten Entwurf und so auch in den folgenden eine komische Nebenfigur vorschwebte, die in den Gang der Handlung mehr oder weniger eingreifen sollte, indem sie entweder um die ältere oder die jüngere Schwester wirbt. In A heisst sie *Döring,* in B und C *von Wertheim.* Gutzkow liebte es, die Akte mit humoristischen Scenen einzuleiten, meist machen Dienstbotenscenen den Anfang; ursprünglich nun sollte Seeburg hierzu dienen. *Döring eröffnet die Scene,* heisst es in A (34. 4.) In B (81. 19.) soll Marianne(-Beate) Anfang des 2. Aktes *ganz in Wirthschaftssachen mit Herrn von Wertheim* auftreten. In Wertheims Hause beginnt der 4. Akt (84. 3.) Der 5. Akt *fängt humoristisch mit dem Onkel an.* (C 133. 17.) Im Princip dasselbe ist es, wenn er an drei Stellen der Entwürfe humoristisch den Akt schliessen soll. Am Ende des 3. Aktes in B fällt der Vorhang mit des Barons Worten: *Verdamm' mich Gott das ist ein Korb!* (84. 1.) In C (133. 16.) soll der 4. Akt mit einem ähnlichen Abgang des Barons schliessen und er ausserdem mit Marianne(-Beate) die humoristischen Schlussworte des 5. Aktes sprechen. — Es ist also zunächst der Geschäftsmann und zugleich der komische, etwas derbe Alte, wie er in den Entwürfen skizzirt ist, und diese Physiognomie hat er denn auch in den Ausführungen behalten. Eine Entwicklung macht er im Laufe des Stücks nicht durch, wohl aber nimmt seine Charakterisirung einen Teil der Veränderungen in den einzelnen Auflagen in Anspruch. In einer humorvollen Scene lernen wir ihn im 2. Akt kennen, wie er Tony schalkhaft überrascht und ihr von hinten her die Augen zuhält. Der etwas derbe polternde Zug, der sich in seiner Redeweise schon im Entwurf B zeigte, hat sich in der Ausführung behauptet. (Vgl. 4. Akt 3. Sc. und 5. Akt 3. Sc.) und in der 4. Auflage noch ein wenig verschärft durch den Zusatz: *Laut und ärgerlich mit dem Fuss aufstampfend.* (41. 26.) Vor allem aber hat die 4. Aufl. seine Redeweise zu charakterisiren versucht, indem sie dieselbe in eine abgebrochene, schroffe, militärische Form brachte. Durch die 3 ersten Akte hindurch ist diese Aenderung streng durchgeführt, nachher wird sie lässiger. (S. 39. 19. 23; 40 3. 19; 41. 6; 43. 2. 3. 4. 5. 6. 17. 26; 49. 12. 13—15; 51. 18; 89. 6. 9).

Unter dieser rauhen Aussenseite, die etwas Koketterie ist, verbirgt sich ein durchaus gutmütiges und weiches

Herz. Er ist Beatens Vertrauter in ihren wirtschaftlichen Angelegenheiten, das sagen schon die Entwürfe, und die Ausführung folgt ihnen. Ein eifriger praktischer Landwirt, hat er wenig Sinn für Romantik und Schwärmerei. Sein romantisch gelegenes Schloss, die *alte Stammbesitzung derer von Seeburg,* hat er verkauft, denn *auf schöne Aussichten konnt' er keinen Hafer bauen, im dunklen Schatten von Seufzeralleen wollte die Runkelrübe nicht gedeihen.* Die Oekonomie liess sich mit der Romantik nicht vereinbaren. Seine *jetzige Besitzung ist eben, flach; aber fruchtbar.* (44. 6. 20.) Für ihn giebt es *keine höhere Wissenschaft als die Oekonomie.* (40. 23.) Seiner Nichte Eveline melancholische Stimmung nennt er *somnambül* (48. 9.), *verkehrte Bildung, Spleen, englisirte Gefühle, Zerrissenheit, Emancipation* und um sie davon zu heilen, soll sie ihm ein Buch über *veredelte Schafzucht* vorlesen. (50. 7.) An solchen Kontrasten ist sein Dialog reich. Vor Beatens Gewandtheit in der Führung des Haushaltes hat er eine unbegrenzte Verehrung, und dies hat ihn auch zuerst auf den Gedanken gebracht, Beaten zu seiner Hausfrau zu machen. In den Entwürfen bewirbt er sich um die jüngere Schwester, aber es heisst in B (83. 12.) weiter: *Deutet auch an, dass ihm Marianne* (-Beate) *lieber wäre.* Ganz so gefühllos praktisch ist er in der Ausführung nun nicht. Zwar sagt er auch hier: *Ich brauche so etwas für meine Wirthschaft; sie kennt meine Wiesen, meine Felder, wir werfen die beiden Oekonomien zusammen und machen einen Kontrakt auf Lebenszeit.* (89. 20.) Aber er weiss doch die Vorzüge ihrer Person und ihres Charakters ebenfalls zu schätzen, und jene etwas prosaisch nüchtern klingenden Worte fehlen denn auch in der 4. Aufl. Die 2. und 4. Aufl. aber setzt an einer andern Stelle hinzu: *Heirathen, heirathen, das ist die wahre Bestimmung der Frauen* (40. 19) und wenn er sich später auch im ärgerlichen Zorn, weil er nicht der Erwählte ist, widerspricht (*Ueberhaupt heirathen, pfui!* (98. 26), in der 4. Aufl. heisst es bloss: *Heirathen?*) so ist das Erstere doch seine wirkliche Überzeugung. Das Verhältnis zwischen Beate und Seeburg ist ja, wie schon ausgeführt, in der 4. Aufl. etwas gehoben. Dies muss natürlich auch der Charakterisirung Seeburgs zugute kommen. In der 1. Aufl. ist dieser ab und zu etwas einfältig, ja beschränkt gezeichnet. Besonders erwecken diesen Eindruck die zahlreichen, scheinbar verständnislosen fragenden Wiederholungen von Beatens letzten Worten, wie 92. 25.; 95. 5. 25.; 94. 6. 16. Sie sind ein etwas schülerhafter Notbehelf zur Entwicklung des Dialogs. Hier streicht oder ändert die 4. Aufl. hin und wieder, ohne jedoch Derartiges regelmässig zu bessern.

Nichtssagende Fragen sind ebenfalls ab und zu gestrichen (45. 26/7.) oder doch durch solche ersetzt, die sich aus der Situation ergeben müssen, wenn man bei von Seeburg normalen Verstand voraussetzt. So fragt er in der Scene des 4. Aktes mit Beate (93. 3.) wenigstens das, was man schon früher erwartet, da es am nächsten liegt: *Aber von wessen Liebe ist denn die Rede?* (4. Aufl.) Auch sind einzelne einfältige Aussprüche in der 4. Aufl. gestrichen, so die Stelle wo er u. a. sagt: *O die neumodische Zeit? Was brauchen die Rangen lesen und schreiben zu lernen?* (41. 9), eine Frage, deren Naivität schon in der 2. Aufl. durch den Zusatz *schon so früh* gemildert ist. Ihr widerspricht ja auch von vornherein der überraschende Umstand, dass der praktische Landwirt sogar lateinische Pflanzennamen kennt, was in der 4. Aufl. jedoch auch fehlt (44. 17). Anderswo sind seine Einwendungen wenigstens motivirt. In der 1. Aufl. empört es ihn, dass Tony mit ihren 17 Jahren schon zu lieben wage (98. 11). Die 4. Aufl. motivirt diese Entrüstung dadurch, dass Tony *da und dort nach Willkür* liebt, wie er glaubt. Auch die albernen Einwürfe, die er gelegentlich macht, sind in der 4. Aufl. vermieden, so fehlt 95. 23 das *sehr geschmeichelt*, und wenn er sich im 4. Akt, gerührt von Beatens Worten die Augen trocknet, finden wir den warnenden Zusatz *aber ohne Uebertreibung* (93. 18 und ebenso 95. 24 in der 4. Aufl. S. 57), eine Aenderung, die aus der praktischen Bühnenerfahrung hervorgegangen ist.

Im Grossen und Ganzen aber darf für die Gestalt des Seeburg der Anspruch der Neuheit nicht erhoben werden. Er ist ein Veteran aus dem Zeitalter Kotzebues und Ifflands, der Birch-Pfeiffer und v. Weissenthurn.

Eveline.

Die übrigen Charaktere des *Weissen Blattes* sind durchweg mehr oder weniger schemenhaft gezeichnet und dem Schauspieler zur nähern Charakteristik überlassen. Der etwas robusten Beate und der naiven Toni steht Eveline gegenüber, eine Künstlerin und Schwärmerin von einem etwas übertriebenen Innenleben. Ihr Bruder Wilhelm hat ganz recht, wenn er ihr vorwirft: *Weil Du Dir gefällst in jenen unsichtbaren Uebergeistigungen, in jenem schwärmenden Dämmerfluge des Gefühls, wo Dein Bruder, Deine Mutter, Du selbst, Niemand weiss, wie es mit Deinem Herzen steht.* Sie ist gar zu durchgeistigt und mondscheinhaft, gebrechlich, ja weinerlich gezeichnet, ein Mangel den die 4. Aufl. zu bessern sich bestrebt. Hier bleibt Eveline nicht auf dem Gute Beatens, weil eine Ohnmacht

sie am Fortreisen hindert, sondern aus eigenem freien Willen, um das Hochzeitsfest nicht zu stören, vielleicht aus jener Wollust des Schmerzes, die auskosten will.

Wie sich das aus dem Zusammenhang von selbst ergeben musste, tritt ihr Ende des 4. Aktes (in der 4. Aufl.) die Thatsache, dass Gustav Beatens Bräutigam ist, nicht völlig unvermutet entgegen. Eveline erscheint nach der erschütternden Eröffnung dennoch *ganz gefasst und Weltdame* (4. Aufl. S. 62), sie hat überwunden, eine Seelengrösse, die Wilhelm Worte der Bewunderung entlockt. Als sie nun dem Geliebten, dem Verlobten einer andern, entgegentritt, geschieht es nicht mit dieser beinahe epigrammatischen Kürze der 1. Aufl., die das Schlimmste ahnen lässt: *Eveline. Holm?*

Gustav (stürzt vor) Eveline! (Bleibt starr angewurzelt), sondern sie bricht dieses fassungslose verräterische Schweigen und versucht es sogar, Beate über den wahren Sachverhalt durch einen scherzhaften Ton hinwegzutäuschen, was ihr zwar nicht gelingt, da Beatens mistrauisches Auge doppelt scharf sieht, was aber inbezug auf ihren Character achtungswerter erscheint. Sie hat wenigstens den Willen und auch die Beate gegenüber zwar nicht ausreichende Kraft der Selbstbeherrschung. —

Noch weniger Sorgfalt hat der Dichter der Gestalt des

Wilhelm

zugewandt, dem jungen Künstler, der früher in romantischer Schwärmerei langes Haar trug, für Katholizismus schwärmte und sich dann in Rom unter weiblichem Einfluss zum *fashionablen Damenmaler* ausbildete. Die 4. Aufl. hat nur eine etwas renommirende Selbstcharakteristik gestrichen. Eine Aenderung in seinen Worten: *Antlitz* statt *Gesicht* (26. 22.) deutet darauf hin, dass der Dichter auch den sprachlichen Ausdruck der Natur seiner Charaktere anzupassen suchte.

Die Mutter endlich, die Dienstboten und Kinder haben keine Fortschritte in der 4. Aufl. gemacht. Valentin und Röschen sind allerdings hier etwas weniger vorlaut, als in der 1. Aufl. Die etwas altfränkische Vertraulichkeit der Bedienten mit ihren Herrn ist ein altes, historisches Bühnenrequisit.



